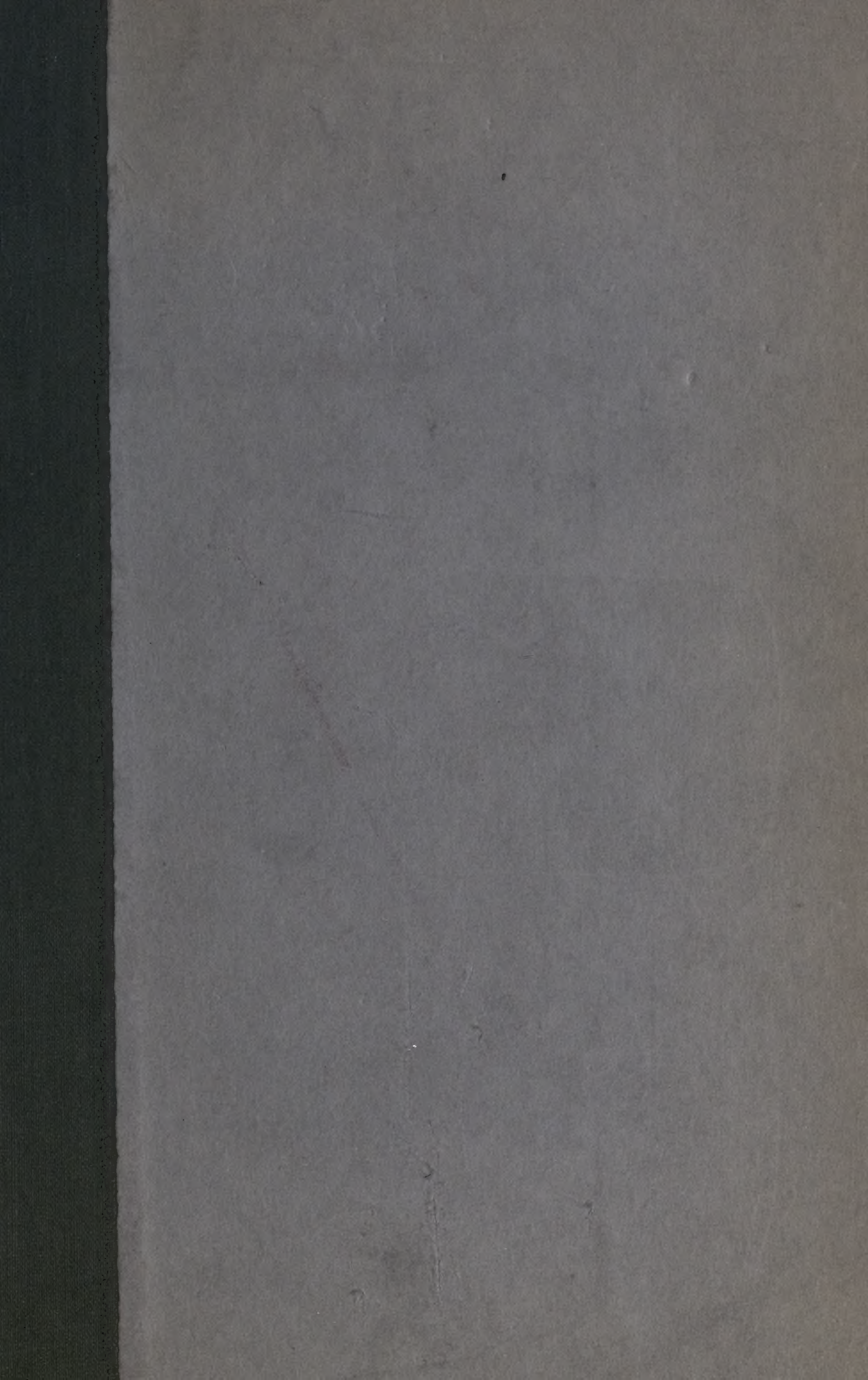
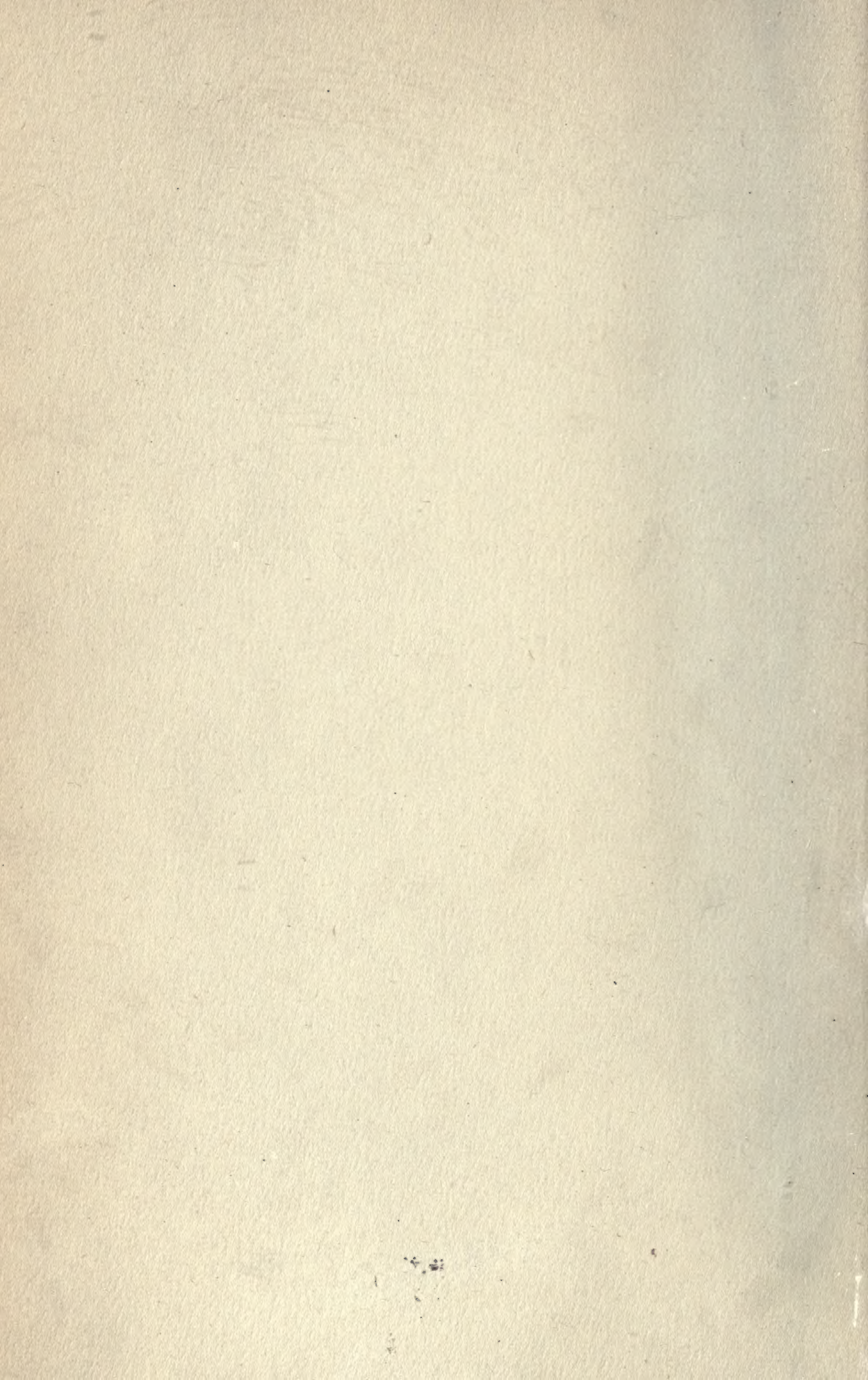







AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH·LEIPZIG·WIEN

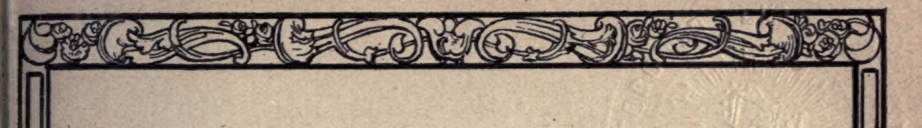


AMALTHEA-BÜCHEREI

ACHTER BAND

A M A L T H E A - V E R L A G

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



FRIEDRICH ROSENTHAL

SCHAUSPIELER
AUS DEUTSCHER VERGANGENHEIT

1919
AMALTHEA-VERLAG

ZÜRICH LEIPZIG WIEN



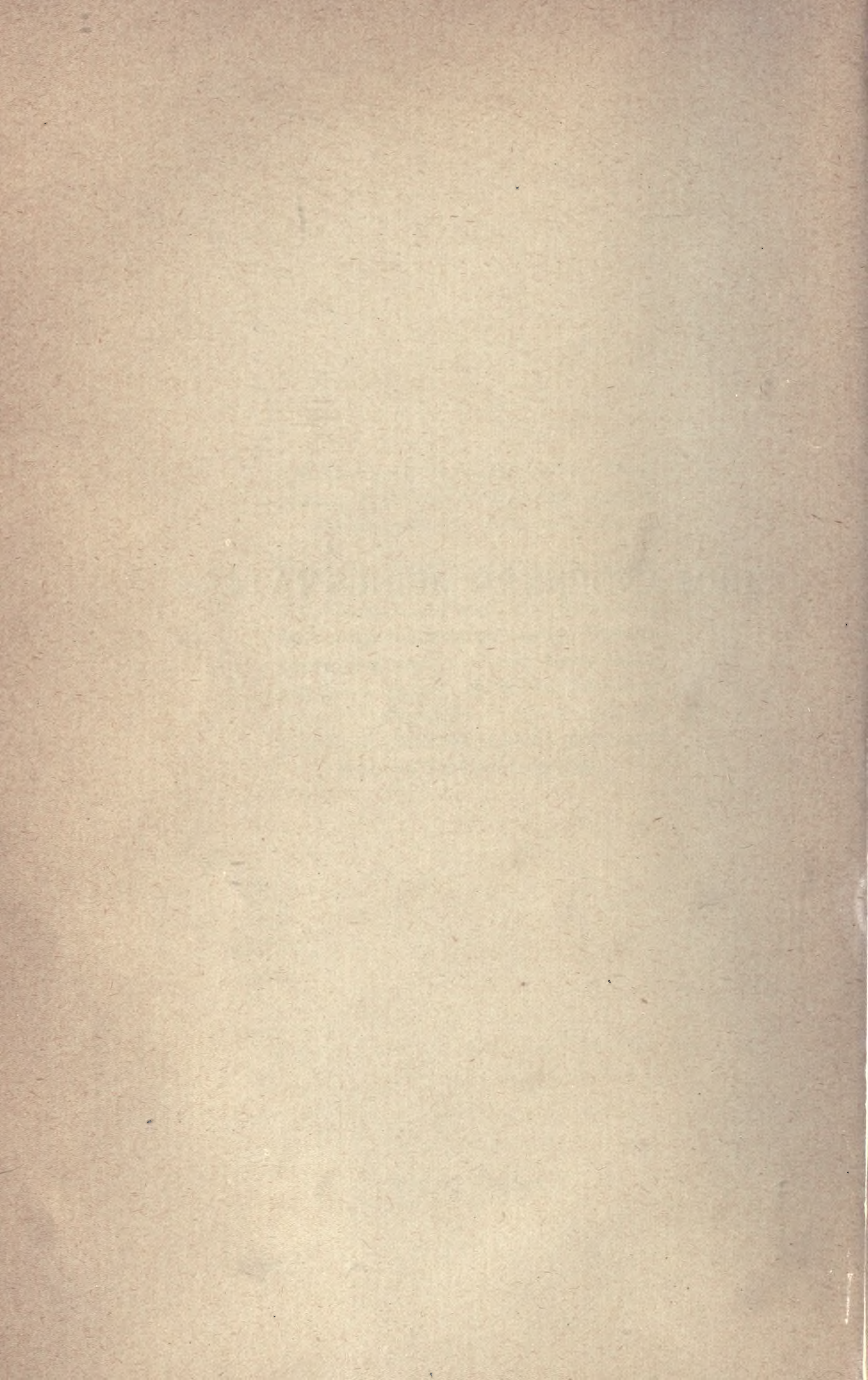


Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Von diesem Buche wurden 70 Exemplare als Vorzugsabdrucke auf reinem Hadernpapier abgezogen und vom Autor handschriftlich signiert, davon die Nummern I bis V in Ganzleder, 1 bis 65 in Halbpergament gebunden / 60 Exemplare wurden dem Verkaufe zugeführt.

Erstes Tausend

DEM ANDENKEN MEINES VATERS



Einleitung.

Dieses Buch will von vergangener deutscher Schauspielkunst handeln, besser und engumgrenzter gesagt, das Bild von sechs Menschen, Wirksamkeiten und Schicksalen entwickeln, die irgendwie für das Wesen des Theaters, für seine Entwicklung auf deutschem Boden aufschlußreich und bezeichnend erscheinen — kurz — die in einem schönen und würdigen Sinne „Theatergeschichte“ sind. Da wäre man schon beim entscheidenden Wort, das heute noch nichts so scharf Umrissenes und Eindeutiges darstellt wie Bild und Wesen der meisten anderen Disziplinen. Es ist eine junge Wissenschaft und eine solche, die von der lebendigsten, körperlichsten Kunst unmittelbar abgeleitet ist. Aber „junge Bekanntschaft ist warm“, sagt Lessings Wachtmeister Paul Werner, ein Herzensmensch durch und durch und eine Kunst, auf der noch der Gehalt von tiefen Heiterkeiten und Erschütterungen und ein farbiger Abglanz des Lebens ruht, wird daher doppelt vom warmen Hauch und von der pulsenden Blutwärme alles Atmenden, Seienden, Wachsenden umwittert und eingehüllt sein müssen. Werfen wir also die alte Methode, daß Theatergeschichte ein Wust von Wissenskram, ein Mosaik von Biographischem und Anekdotischem sei, keck zum Teufel und annektieren wir kurz jene neue, die durch einzelne und typische Menschlichkeiten, durch verklungene Absichten und Leistungen, durch Sitten, Gewohnheiten, Anschauungen und soziale Maße ein Zeitbild im Lebens- und Kunstausschnitt dieser Atmosphäre rekonstruieren will,

für die Geschichte des Theaters das erfüllend, was auch seine höchste und bunteste Gegenwart sein und darstellen sollte: „Spiegel und abgekürzte Chronik eines Zeitalters".

Wird dies stillschweigend vorausgesetzt und gebilligt, ist einmal die Wahl dieses Weges zugestanden, so erleichtert dies dem Führer sein verantwortungsvolles Amt um ein beträchtliches. Denn hier spricht nicht der Historiker zum Leser, sondern der lebendige Theatermensch, der oft unmittelbar aus der erwärmten Sphäre seiner Berufsarbeit in das weite Land der Geschichte dringt und dem sich die tiefsten Beziehungen und eine mit resignierendem Lächeln besonnte Einsicht aus der Tatsache herleiten, daß auf den Brettern noch weniger als sonst irgendwo im Grunde etwas Neues unter der Sonne geschieht, daß wirklich alles schon dagewesen sei, und daß im Puppenspiel wie in allen Wirklichkeiten Qual und Schönheit, Größe und Niedrigkeit nur ein ewiger Kreislauf, ein circulus vitiosus sind. Das soll freilich kein Freibrief für Oberflächlichkeit und Schaumschlägerei, für eine leichtlich journalistische oder feuilletonistische Auffassung sein. Darum soll hier nichts entbehrt werden von Tatsachen und Beschaffenheiten, von der lauten, oft zwingenden Sprache und Gewalt verbriefter Umstände und niedergeschriebener Urteile. Aber Ziffern, Daten und Zahlen bauen noch kein Menschenleben auf, und bei der stärksten Achtung vor Systemen und Erkenntnissen darf man nie vergessen, daß der letzte, höchste Sinn aller Bühnenkunst das Ethos ist, jene reinste Moral, die auf den Lebenspanieren aller echten Idealisten zuoberst stand und die ein Geschlecht, das zwischen Mode und Snobismus, Schlagworten und Geldgeschäften aufwuchs und von der Verachtung aller ehrlichen Begeisterung herkommt, absichtlich oder aus Erziehung unbewußt, vergessen und vernachlässigt hat. So gewiß jeder Tag seinen bestimmten, durch ein Übereinkommen geheiligten Namen führt, so gewiß zweimal zwei vier ist, so gewiß jeder Lebende zu Schmerz und Lust fühlbar atmet,

so gewiß alles Organische Sauerstoff braucht und verbraucht, so gewiß gibt es keine andere Einsicht, kein anderes reineres Bekenntnis zum Wesen des Theaters und aller Kunst überhaupt als dieses.

Ohne das Wesen keine Wirkung, ohne den Sinn kein Gesetz. Was hier aufgerichtet und beschworen werden soll, sind Beispiele, nichts Geringeres und nichts Größeres. Das Beispiel und Vorbild aller Kurz- oder Langgelebten, kürzlich oder längst Entschwundenen, Entschlafenen ist die einzige Unsterblichkeit der Bühne. Eine andere kennt sie nicht. Aber diese kann auch in einem Zeitalter von Grammophon und Kinematograph oder ihrer unglückselig geschmacklosen Vereinigung gar, durch nichts zu überbieten sein.

Um den Eindruck und Umriß von Beispielen zu erreichen, soll hier der Versuch gemacht werden, sechs Menschenschicksale auf ihre einfachsten Formen zu bringen. Sie heißen:

August Wilhelm Iffland, der Begründer, Wegbahner und erste Eroberer.
Sophie Schröder, die Frau auf der Bühne.
Ludwig Devrient, das romantische Genie.
Heinrich Anschütz, der deutsche Hausvater.
Carl Seydelmann, der ethische Pädagoge.
Friedrich Mitterwurzer, der erste moderne Mensch.

Man kann es ruhig behaupten: In diesen sechs Menschenleben ist alles enthalten, was die Wirklichkeit und ihr scheinbares Abbild, das Theater, vom Leben verlangen und aufzeigen können. Es ist nach einem Worte aus der Mysterienvorstellung des Mittelalters ein Pandämonium und schreitet, wie es jener vielbewährte Theaterdirektor im Faust-Vorspiel ausdrückt, „im engen Bretterhaus den ganzen Kreis der Schöpfung aus". Man könnte nach den marktschreierischen Worten eines Budenausrufers sagen und versprechen, was hier alles zu sehen sein wird: Masken und Entlarvte, Kinder, Narren und

Verbrecher, Trunkenbolde und Abenteurer, die durch enge nächtliche Gassen vom Spiel zur Spielbank und in verrufene Häuser eilen, Fromme, Frömmler und Atheisten, Dirnen und Damen, Hausväter, Professoren und Geheimräte, Begünstigte und Entehrte ... Nichts Menschliches ist diesen fremd. In 150 Jahren wirft die Schöpfung alle Keime lebendigen Wachstums in den fruchtbaren deutschen Boden und siehe, es gibt die herrlichste Frucht.

Dieser Reichtum, den in so kurzem, gedrängtem Zeitraum kein anderes europäisches Volk hat, muß unser Glück, unser Stolz und unsere Verpflichtung sein. Glück, Stolz und Verpflichtung der Genießenden, aber noch mehr Glück, Stolz, Verpflichtung und Trost der im Bereiche des Theaters Lebenden, Wirkenden, Schaffenden. Durch nichts anderes als durch solche Passionswege zur Schönheit kann alle Mühe und Qual, alle Bitternis und Verelendung des ganzen Standes, können alle wirtschaftlichen und sozialen Mängel und Gefahren, die nie größer waren als in den schrecklichen Nöten des jüngsten, fürchterlichsten Krieges, als in der qualvollen Ungewißheit von Umsturz und Neuordnung und die nicht mit dem Scheinglanz einiger Weniger verwechselt werden dürfen — durch nichts anderes können diese grausamen, unerbittlichen Notwendigkeiten aufgewogen und aus der Welt geschafft werden. Eines jedoch bleibt unverrückbar unser Bethlehem-Stern: Daß der Gewinn am Ende doch größer ist als der Einsatz.

August Wilhelm Iffland.

Alles, was sich neu gestaltet, fängt als Chaos an. Es wäre nicht notwendig und wichtig, diese zur Binsenwahrheit gewordene Tatsache noch einmal mit der Emphase einer bedeutenden Entdeckung zu verkünden, wenn nicht die Entwicklungswege des deutschen Theaters und die Fülle seiner bisherigen Entfaltung immer wieder an seinem merkwürdig ungewissen, unruhevollen Anfang gemessen werden wollen. Wie ein herangewachsenes Kind, dessen erste, schwere, dunkle Schritte ins Licht der Welt noch nichts von späterer Lebensfähigkeit ahnen ließen. Die deutsche Bühne hat es wahrhaft nicht leicht gehabt. Ein Kind des Literatentums aus einer gehemmten Verbindung mit einer Kunst, der durch Politik, Geschmacks- und Kulturverhältnisse, durch die Ansteckung mit dem undeutschen Geist schrankenloser Auslandsvergötterung allenthalben der freie Atem und das Licht der Sonne benommen wurden, der gesunden Blutmischung des Volkes fremd und unteilhaft, war es wirklich ein letztes Wunder göttlicher Begnadung, daß sie sich durchrang und lebenstüchtig wurde, daß sie trotz mancher Sprünge, Enttäuschungen und Rückfälle zu dem gedieh, was sie heute ist: Zu einem notwendigen, unverwischbaren Kulturbestandteil deutschen Denkens und Fühlens.

Und darum kann ihren ersten Wegbahnern und Wegweisern, ihren ersten würdigen — im wahrsten Sinne des Dichterwortes — würdigen Bewahrern und Fortpflanzern nicht genug gedankt sein, wenn es einmal gilt, Denkmäler

aufzurichten, Beispiele festzustellen für die kommenden Geschlechter und den ersten Lebensspuren ethisch verankerter, sozial geformter und wirtschaftlich beruhigter Kunstübung aufmerksam nachzuspüren. Darum kann — wer den Geist der Frühzeit beschwören will — nicht vorübergehen an jenen, die ihn geweckt, entwickelt und bewahrt haben. Darum wird in einer Reihe — die Physiognomien, Köpfe und Persönlichkeiten zeichnen will — der Name August Wilhelm Iffland nicht fehlen dürfen.

Es wird gewiß und leicht einzusehen sein, daß eine Kunst, die sich vermaß „Spiegel und abgekürzte Chronik eines Zeitalters" zu sein, die den schönen Ehrgeiz hatte, zu allen Ständen mit derselben Kraft und Eindringlichkeit für Geist und Gemüt zu sprechen, die bestrebt war, in einem feierlich-festlichen Sinn Ansehen und Geltung zu erlangen, sich auf die Dauer nicht außerhalb der Gesellschaft stellen durfte und konnte. Die Zeit toller Kinderstreiche, der Schranken- und Gesetzlosigkeit war vorbei. Nun hieß es, ein Kompromiß finden zwischen Romantik und nüchterner Wirklichkeit, Fessellosigkeit und Gesetz, Ungebundenheit und Sitte. Früh — bald nach der ersten Gewißheit einer förderlichen Lebensfähigkeit — hatte sich diese Anschauung bereits vielfach durchgerungen. Kein Geringerer als Lessing — wie wenige seiner Zeit und auch später — um die Legitimierung und soziale Hebung der Bühne besorgt, hat das in erfreulich klaren und energischen Worten schon 1776 ausgesprochen: „Wäre der Endzweck des Schauspiels auch nur das Vergnügen des Volkes", sagte er zu dem Schauspieler Müller, der ihn im Auftrage Josef II. um Rat und Förderung für die Gründung einer Nationalbühne in Wien ansprach, „so ist es schon aus diesem Grunde wichtig, dem Volke seine Unterhaltung nicht durch Idioten und sittenlose Menschen vortragen zu lassen, für welche es außer den Stunden der Geisteserholung keine besondere Hochachtung haben kann. Aber

die Schaubühne ist etwas mehr, kann und soll etwas mehr sein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundsätzen dazu erzogene Mitglieder ebenso vereitelt, als die Wirkung der besten Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners". Darum begann man schon damals allmählich — besonders an jenen privilegierten Stätten, die sich verantwortlich und haftbar für die reine Sache der Kunst halten durften — sein Augenmerk auf Herkunft und Lebensart, Erziehung und Weltläufigkeit der Mitgliedern zu richten und besonders von den Männern Würdigkeit, bürgerlichen Sinn und eine entschiedene Vorbildlichkeit in Sachen des Anstandes zu verlangen. Und darum war der hannoveranische Patriziersohn August Wilhelm Iffland auch abseits seiner reichen und fesselnden Begabung ein willkommener, nutzbarer Zuwachs am jungen Stamme deutscher Bühnenkunst.

In jener Zeit verlaufen Wege und Abwege zum Theater, verläuft der Durchbruch durch das Dickicht des Bühnenlebens, die Überwindung der zahlreichen „Tücken des Objekts" auf eine typische, fast regelmäßige Weise. Die Ereignisse setzen gewöhnlich mit dramatischer Impetuosität ein: Erste aufkeimende, zur brennenden Sehnsucht anwachsende Lust und Begierde, zuvörderst mild ungläubiger, dann gehäufter Widerstand der Eltern oder verantwortlichen Erzieher, dann — durch einen unmittelbaren Impuls getrieben, von einer günstigen Gelegenheit gefördert — Flucht aus dem Elternhause, wildes abenteuerndes Zigeunerleben auf Wanderschmieren, allmähliches Zusammenfassen und Durchsetzen des Talentes, der wachsende Einfluß, Begegnung und Beziehungen zu bedeutenden, beispielgebenden Kunstgenossen, Erfolge und Ruhm, persönliches und künstlerisches Ansehen, der Abglanz von der Sonne prachtliebender fürstlicher Mäcene und ihrer Hofhaltung, ein Liebesleben, von kühner Romantik zu bequemer Bürgerlichkeit abkühlend, Ehe, Familie, „Kindstauf', Geschäfte, Zank und Streit". Und am Ende die Bi-

lanz eines bunten Lebens mit der unvermeidlichen Stirnlocke sentimentaler Resignation oder dem frommen, nicht immer echten Dankesblick nach oben für empfangenes und genossenes Glück.

So sieht dieser Weg aus, so — was Schauspieler als gute Fabulisten immer gerne zu tun pflegten — die eine Seite aufgezeichneter und erzählter Erinnerungen. Die andere Seite gilt der Kunst. Fragen der Entwicklung werden gestreift, darstellerische und szenische Probleme zum Anklingen gebracht, die ganze Umwelt Literatur, Kritik und Gesellschaft, der Zeitgeist der Bühne — wie er sich in solchen Menschenköpfen malt und wie er uns heute besonders interessiert — neu heraufbeschworen. Darin hat sich in mehr als hundert Jahren nichts geändert, und in den Lebenserinnerungen berühmter oder bedeutender Schauspieler wechseln nur die Namen und die Moden. Das Skelett bleibt das gleiche, wie in den Schneiderateliers jene Gliederpuppe, die erst mit dem kostspieligen, neuen und neugetauften Flitter behängt werden muß. Und das wird wohl auch in den nächsten hundert Jahren nicht anders werden, trotz mancher geänderten, noch immer nicht gebesserten Wege zur Bühne, trotz der zunehmenden Verbürgerlichung und Akademisierung, trotz Schauspielschulen und Akademien, trotz Organisationen, Verbänden und Altersversorgungen, trotz Orden und Titel, die zwischen Bühne, Amt und Bureau, zwischen Kunstverwaltung und Geschäft kaum mehr einen nennenswerten Unterschied machen.

Dem Schauspieler Iffland dankt man eine jener ersten Selbstbiographien (kürzlich bei Reclam neu herausgekommen), die dann allenthalben Mode wurden und zum fertigen, runden Bilde eines bedeutenden Mimen, zur Aufgabe und Ausfüllung mildbesonnter Feierabendstunden notwendig zu gehören pflegten. Wie viel daran echt und wahr ist, wie viel nur aus lebhafter, sich stets neu befruchtender Schauspielerphantasie geschöpft scheint, wie-

viel davon nur dem lehrhaften Zweck eines Leitfadens für die heranwachsende Jugend dienen sollte, bleibt freilich immer eine offene Frage. Ifflands Buch gibt sich allerdings bescheidener. „Über meine theatralische Laufbahn" ist ein ganzer, guter Titel — aber nur ein halber Sinn, denn es schildert nicht mehr als die erste Entwicklungsperiode des Künstlers, den entscheidenden Schritt zum Theater gegen den Willen der Familie, die ersten Wanderjahre, die reichen fruchtbaren Lehrjahre in Gotha, an der Seite Konrad Ekhofs, des „Vaters der deutschen Schauspielkunst", die große, berühmte Mannheimer Zeit, durch die Schilderung beständiger Kriegsnot — die das Theaterspielen gleichzeitig mit dem Semmelbacken verbieten will — heute besonders aktuell, um 1796 nach dem denkwürdigen Gastspiele in Weimar mit dem Antritt seines Berliner Engagements als Direktor des Nationaltheaters und später der Königlichen Schauspiele, dem krönenden Abschluß dieses glücklichen Lebens, ziemlich unvermittelt und unvollkommen zu enden. Denn hier erst hätte man die künstlerischen Resultate dieser Eindrücke und Bildungselemente, hätte die Richtlinien der Theaterleitung einer repräsentativen Persönlichkeit — von ihrem eigenen Standpunkt aus gesehen — verfolgen können und am Ende auch ein rundes Bild des Dramatikers Iffland empfangen, der die deutsche Bühne nicht minder beherrschte als der gefeierte Schauspieler sein Publikum. Der beispiellose Enthusiasmus einer für das Theater begeisterten und überschwänglich schwärmenden Zeit hat sich seine Meinung über den großen Schauspieler von anderswo geholt, aus dem Urteil der Zeitgenossen und besonders aus dem vielerörterten Buche des Weimarer Konsistorialrates und Gymnasialdirektors Karl August Böttiger „Entwicklung des Ifflandschen Spieles in vierzehn Darstellungen".

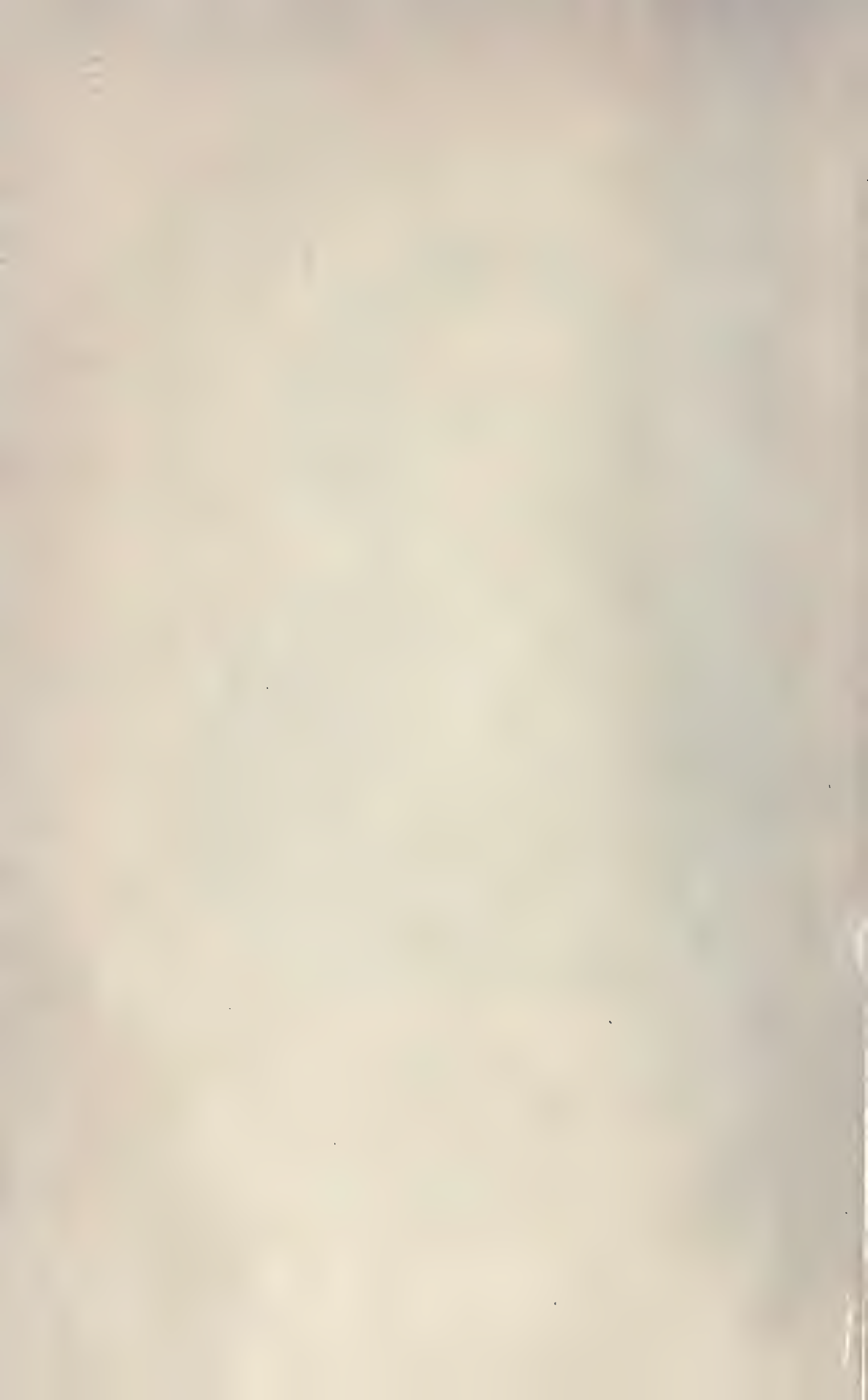
Seit Lichtenbergs Schilderung von Garricks denkwürdigen Leistungen ist in Deutschland kein Buch geschrieben worden, das mit der schrankenlosen Hingabe des echten

Enthusiasten, mit den weitgeöffneten Augen und dem gespannten Gehör des bewundernd Genießenden der Leistung eines Schauspielers Rolle um Rolle, Zug um Zug gefolgt wäre. Böttiger verzeichnet mit jener etwas umständlichen Behaglichkeit, die das nervenlose 18. Jahrhundert überhaupt besaß, jede unwesentliche Kleinigkeit wie jede auffallende oder denkbare Wesentlichkeit. Keine Betonung, keine mimische Haltung, kein Spiel mit Requisiten, kein Detail des Kostüms und der Maske wird übersehen, und es wäre für unsere Anschauung anderer großer Bühnenerscheinungen sicherlich nützlich und aufschlußreich, ähnliche Analysen zu besitzen. Im ganzen ist dieses Werk ebenso ein Zeichen für das Interesse jener Zeit an ihren großen Schauspielern wie eine Begründung des geistigen Ranges dieser Kunst im deutschen Kulturleben. Beides würde man unseren Schauspielern, die sich oft mit einer summarischen Würdigung ihrer Leistungen begnügen müssen, vom Herzen wünschen.

Und darum hat kaum ein Buch über einen Schauspieler ähnliches Aufsehen gemacht und war wie dieses in den weitesten Abständen von enthusiastischer Zustimmung bis zum Vorwurf lügenhafter ästhetischer Übertreibung beurteilt und besprochen worden. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte, und das Verdienst — bei allem anfechtbaren Subjektivismus, der am Ende mehr beschreibt als er sieht — bleibt unbestritten, der flüchtigen Kunst einer spielerischen Stunde die Vergänglichkeit genommen, dem schönen Augenblick die Gabe des Verweilens geschenkt zu haben. Darin hat sich auch heute trotz kunstvoller Photographie, trotz Kinematograph und Phonograph nichts geändert, und man würde oft das nachschaffende Wort wünschen, um eine der tragischesten Konsequenzen dieser seltsamen, unhaltbaren Kunst — ihre Vergänglichkeit — aus der Welt schaffen zu können, wenn nicht anders so nur zu erzieherischen Zwecken, zum Musealwert einer dauernden Bewahrung. Das könnte die einzige wahrhafte Hinterlassen-



August Wilhelm Iffland



schaft von Wirkungen und Phänomenen sein, deren Duft mit der Stunde ihrer Geburt verweht, die nie in gleicher Stärke und Schönheit wiederkehren, und die sich schon mit dem schlechten Geschäft ständigen Kompromisses und der Überwindung menschlicher wie sachlicher Tücken geduldig und gelassen abfinden müssen. In diesem Sinn bleiben Böttigers geistreiche, eingehende Studien ein ebenso grundlegender Anfang für die Bewertung des großen Schauspielers, wie Ifflands ganze Erscheinung für dessen lebendige Wirksamkeit. Der Eindruck auf die Zeitgenossen muß auch sonst faszinierend tief gewesen sein. Und Goethe schreibt dem Schauspieler die ehrenden Worte ins Stammbuch:

„Viel von Künsten und Künstlern wird immer in Deutschland geredet
Angeschaut haben wir nun Künstler und Künste zugleich."

Wer war der Mann, der bei Fremden wie bei Fachleuten, bei Literaten wie Kollegen, bei Fürsten und Volk diese einzigartige Resonanz fand, einem ganzen, noch stark umstrittenen Stande mit einmal volle soziale und künstlerische Geltung sichern konnte? Wie sah er aus und wie betrug er sich? Wie war die Grundformel seines menschlichen und künstlerischen Wesens? Und woher — aus welchen Quellen eigener und fremder, selbstgeschaffener und nachempfundener Art — kamen Stärke und Gewalt seiner Wirkung?

Als Goethe 1779 auf seiner zweiten Schweizer Reise in Gesellschaft seines Herzogs Karl August Mannheim berührte, lernte er den Mann kennen, der nach Ekhofs kurz vorher erfolgtem Tod und neben Schröders reifer Männlichkeit als eine der größten aufsteigenden Hoffnungen des deutschen Theaters galt und beschrieb ihn so: „Er war von mittlerer Größe, wohlproportioniertem Körperbau, behaglich, ohne weich zu sein; so war auch sein Gesicht, rund, voll und heiter. Dabei ein Paar Augen, ganz einzige". Schon diese kurze Äußerung, durchaus zu dem Eindruck der Porträts stimmend, die uns aus Ifflands

jüngeren Tagen erhalten sind, verrät die im Grunde bürgerliche, mehr behaglich heitere als tragisch aufrüttelnde Art des großen Schauspielers. Auch die Zeitgenossen haben ihn mehr in bürgerlichen als in tragischen Rollen bewundert, mehr in heiteren als in ernsten, mehr im Gegenwartsstück als im Kostüm, das freilich in jener Zopfzeit, in der man selbst alte Griechen in der Tracht des 18. Jahrhunderts zu spielen pflegte, bei weitem nicht unsere heutige Bedeutung hatte. Schiller drückt das in einem Brief an Goethe so aus: „In edeln, ernsten und empfindungsvollen Rollen bewundere ich mehr seine Geschicklichkeit, seinen Verstand, seinen Kalkül und Besonnenheit. Hier ist er immer planvoll und beschäftigt und spannt die Aufmerksamkeit und das Nachdenken, aber ich kann nicht sagen, daß er mich in solchen Rollen eigentlich entzückt oder hingerissen hätte, wie von weit weniger vollkommenen Schauspielern geschehen ist. Daher würde er mir für die Tragödie kaum eine poetische Stimmung geben können." Und der Schauspieler Karl Ludwig Costenoble, dessen Tagebücher eine der wertvollsten Quellen aus der Frühzeit des deutschen Theaters bis spät in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeuten, anerkennt in seiner durch menschliche Beziehungen und freundschaftliche Teilnahme gesteigerten Bewunderung nur in modernen Rollen — also hauptsächlich in den Stücken Kotzebues, Ifflands und der anderen Tagesschreiber, die freilich alles das waren, was Schauspieler wie Publikum seit jeher gleicherweise verlangen und lieben — jene Schlackenlosigkeit der Vollendung, die selbst ein dem höchsten Vorbilde nacheifernder Schüler an Ifflands „König Lear", „Wilhelm Tell", „Wallenstein", „Nathan" und „Egmont" vergeblich zu finden bemüht war. Jene modernen Rollen aber waren — wie gesagt — zumeist die Träger Kotzebuescher und Ifflandscher Stücke und dem hilfreichen großen Schauspieler von dichtenden Kollegen und gewöhnlich von sich selbst auf den Leib geschrieben worden. Da hier weniger die auf-

steigend große Linie als ein feines Mosaik helläugiger Beobachtung entschied, welches seine Leistungen in die Nähe späterer Virtuosen, etwa in die Friedrich Haases rückte, mußte und wußte Iffland in zwei getrennten schauspielerischen Stilen und Richtungen marschieren, die er je nach Bedarf verwendete, um nur selten mit ihnen vereint zu schlagen und zu siegen. Im Tragischen herrschte der dem Pathos nicht ganz ferne, gehobene Ton der französischen Schule, im modern Gegenständlichen der Begriff „Natur“, eine anmutige Einfachheit, umso wirksamer, je wahrer sie blieb. Diese beiden Richtungen, die man immer wieder verfolgen und antreffen wird, Schlagwort und Merkzeichen der Entwicklung, sind durch ihn angebahnt und zum betonten Gegensatz gemacht worden. Sie haben nur in Wien eine Art harmonischer Synthese erfahren, nicht der letzte Grund für Ifflands beispiellosen Erfolg bei seinen Gastspielen am Burgtheater.

Er war ganz das Produkt seiner Zeit, ihr Schüler, aber in vielem auch ihr Meister. Sentimentalität und echte Empfindsamkeit, Überschwang und Zartheit, diese beiden stärksten Pole ihres Gefühllebens, hat er klug in sich gebildet, neben feiner Detailmalerei in seinen Stücken klug zum anziehenden Mittelpunkt gemacht. Er hatte das Glück, in eine berauschende Frühzeit großer Gärungen und verheißender Anfänge zu kommen, in eine Welle neuerwachten deutschen Kunstsinns, die ihn einfach mit emportrug. Jenes bunte lebendige Mannheim, in das Goethe staunend und bewundernd geriet, die Wiege von Ifflands Ruhm, schenkte ihm in verschwenderischer Fülle alles, was sich ein deutscher Schauspieler damals und später nur wünschen konnte. Einen mäcenatisch gesinnten, prunkliebenden Hof, ein bewegtes, städtisches Leben, dem das aufstrebende Bürgertum ebensoviel gefestigtes Ansehen gab wie es der Krieg und die politische Not der Zeit wieder in die gefährlichen Umstände aller Unsicherheit warf. Einen neuen, bedeutenden Dichter, Schiller, dessen Schaf-

fen er beratend und fördernd zur Seite stehen durfte, eine neue Rolle, die der Stempel seines Lebens werden sollte, der Franz Moor in den „Räubern", eine Schar junger Kollegen, die der gleiche Geist des Strebens und Vollbringens verband. Ein sensibler Instinktmensch, eine diplomatisch anschmiegsame Natur, empfand er den richtigen Augenblick einer sozialen Aufwärtsentwicklung seines Standes wie die Schwingungen eines feinen, empfindlichen Instrumentes. Dadurch konnte er mehr werden als nur ein erster Schauspieler unter guten: Ein Führer, Lehrer, Erzieher und Neugestalter.

Er war kein Abenteurer und kein Vagant, kein Gaukler und Schwertschlucker, also in allem das Widerspiel Ludwig Devrients, der sein Nachfolger am Berliner Hoftheater werden sollte. Er war ein Empfänger, Bewahrer und Aneiferer, somit ein grundlegender, in jeder Hinsicht beruhigender Anfang. Denn nicht auf wilde Geniehaftigkeit, auf romantische Verwegenheit kam es damals an, sondern vor allem auf die bürgerliche Festigung des Standes, auf die Überredung und Überrumpelung der ablehnenden oder zurückhaltenden Gesellschaft durch die widerspruchslose Macht von Talent und Charakter. Den letzteren konnte auch eine strenge, unerbittliche schauspielerische Schule und Zucht schaffen und erhalten helfen. Um das erstere brauchte niemand bange zu sein, denn es war in jener Zeit blühendster geistiger Kultur und ungehemmtester Entfaltung reichlich vorhanden. Das Einzige, Oberste, was die Bühne als Tummelplatz menschlicher Entwicklungen und Hemmungen immer wieder notwendig braucht — das lebendige Beispiel — hat ihr kaum einer so lückenlos und erzieherisch gewährt wie Iffland. Die tiefreichende, ehrliche Wirkung seiner bedeutenden Persönlichkeit mag man daraus ermessen, daß er Goethe, der als Patrizier einigermaßen hochmütig auf den Schauspielerstand herabsah, neuerlich und dauernd für das Theater und seine Menschen zu entzünden vermochte. Was

Iffland als einzig Richtiges für den Schauspieler erkannte, aus der Zügellosigkeit — auch der künstlerischen — zu einer gedeihlichen Entwicklung und Schulung zu kommen, hat er ein ganzes Leben lang mit allen Kräften theoretisch in wertvollen, klug gefaßten Schriften und praktisch durch seine ganze Wirksamkeit energisch verfochten. Schon in Gotha waren die „Fragmente über Menschendarstellung" erschienen. Ihnen folgten in Berlin der „Almanach für Theater und Theaterfreunde" und als nachgelassenes Werk die „Theorie der Schauspielkunst". Sie atmen alle denselben Geist einer pädagogisch-sittlichen Auffassung und das Bestreben, Ordnung und ein System in die noch etwas wüsten Formen dieser Kunst zu bringen. Obwohl er selbst im wesentlichen durch die unmittelbarsten Erfahrungen einer harten, widerspruchsvollen Wirklichkeit zur Reife und ans Ziel gelangte, hat er doch als Lehrer und Regisseur die Schaffung eines gesunden, natürlichen Mutterbodens seiner Kunst nie aus dem Auge verloren. So aus Treue und Begeisterung, aus männlicher Festigkeit und jugendlichem Feuer, aus bedächtiger Ehrlichkeit und Impuls — mischten sich überhaupt die Elemente in ihm und berechtigten noch den Greis zu der Äußerung: „Ich darf sagen, daß ich die Kunst mit jugendlicher Liebe umfasse, und daß die Stürme der Zeit diese Kindlichkeit mir nicht haben rauben können." Seiner künstlerischen Gesinnung entsprach die politische. Er ist in den schwersten Tagen des Vaterlandes ein aufrecht deutscher Mann geblieben, unzugänglich jeder komödiantischen Lockung zu Abfall und Verrat. Mit eherner Stirn dem Weltenbezwinger Napoleon entgegentretend, als es galt die deutsche Würde des ihm anvertrauten Instituts nach Kräften und Möglichkeit zu wahren.

Hier trägt der bodenständige, erbeingesessene Sinn für deutsches Haus und deutsche Familie, der den hannoveranischen Bürgersohn nie verließ, die schönsten Früchte seiner Menschlichkeit. Und nicht in letzter Linie hat ihn

dieses Gefühl für deutsche Wärme und Traulichkeit, die freilich oft in Sentimentalität überschlug, zu einem der erfolgreichsten, meistgespieltesten Bühnenschriftsteller seiner Zeit gemacht. Dem einhelligen Ruhm als Schauspieler stand hier eine aus Neid und Abneigung geborene Umstrittenheit als Autor gleichwertig gegenüber, der Vorwurf der Verlogenheit und Spekulation auf das ewig naive Theatergemüt seiner Hörerschaft. Goethe war milde gestimmt, findet ihn hierin zu unrecht getadelt und lobt den Reichtum an Motiven und brauchbaren, unerschöpflichen Stoffen. Schiller und später Hebbel, strengere, ungerührte Idealisten, schäumten wütend auf und schimpften ihn Philister und Geschmacksverderber. Auch hier liegt die Wahrheit in der Mitte und ist so alt wie alle ewigen menschlichen Instinkte. Jede Gattung ist notwendig und berechtigt, wenn sie nur eine Bedingung erfüllt: Technisches Maß mit erprobter, geschmackvoller Wirksamkeit zu vereinigen. Eine Zeit hoher, aristokratisch-geistiger Blüte, eines großen, gesteigerten Kunstdramas brauchte ihren bequemen bürgerlichen Gegenpol. Vorbilder waren in Fülle vorhanden, und die Fruchtbarkeit des englischen und französischen Publikumtheaters bot in jener Zeit ungeschützten geistigen Eigentums die Möglichkeit weitgehender Aneignungen und Anlehnungen. Die Begründer des englischen Sittenstücks mit erziehlicher Tendenz und sentimentalischem Ausdruck Lillo, Cumberland, Farquhar, die gewitzigte unerreichte Technik der französischen Komödienschreiber Destouches, Diderot, Marivaux im Knüpfen und Lösen von Verwicklungen und Konflikten sind den Deutschen Schröder, Iffland, Kotzebue und ihren kleineren Genossen vielbewunderte und geschickt nachgeahmte Vorbilder geblieben, und die vielgespielten, vielgenannten Hauptwerke Ifflands — Die Jäger, Die Spieler, Die Mündel, Die Advokaten, Die Hagestolze, Dienstpflicht, Ein Herbsttag, Die Aussteuer u. a. — haben die Erinnerung an manches Original allmählich und gründlich verdunkelt. Zudem

haben diese Stücke — ein halbes Jahrhundert und länger wirksam — den Schauspieler Iffland am kräftigsten genährt und am stärksten gefördert. Hier auf dem Mutterboden seines Wesens, an der Darstellung von Menschen aller Arten und Stände aus dem Alltag, fand er die antäische, sich ewig neugebärende Kraft größter Entfaltung und klingenden Ruhmes.

Dieser Ruhm war wirklich intensiv, weithinstrahlend und dauerhaft. Er hat nicht nur die Zeitgenossen beschäftigt; er hat — was mehr gilt — auch die Kollegen bezwungen, selbst den Antagonisten Schröder, mit dem sich trotz betont gesuchter gegenseitiger Höflichkeit und angeblicher Bewunderung nie ein wirklich erträgliches Verhältnis herstellen lassen wollte, selbst Ifflands dämonischen Rivalen Fleck, den ersten bedeutenden Wallenstein der deutschen Bühne, und den braven Costenoble, der sogar Böttigers Analysen in allem bewundernd billigte und in nichts übertrieben oder schmeichlerisch fand. Sie sahen hier alle wohl die äußerste Spannkraft einer schauspielerischen Existenz und ihr letztes Ziel mit den höchsten Fähigkeiten von Talent und Charakter, mit Zähigkeit, Energie, Fleiß, rühmlichst erreicht. Sie fühlten wohl bewundernd und selbst geehrt voraus, was Goethe bei der Trauerfeier für Iffland dem toten Schauspieler in die Erde nachgerufen hatte, Worte einer erhabenen Anschauung und Achtung:

> „Denn mächtig ist des Mimen heitre Kunst.
> Nicht bloß dem eitlen Sonnenblick der Gunst
> Will sie die Blüten holder Schöpfung bringen
> Zur höchsten Sphäre wagt sie's aufzudringen."

Dem jungen Adepten und Anfänger, der dem Elternhause ins Dunkel einer ungewissen Zukunft entlief, nur von dem Stern geleitet, der ein Leben lang nicht erbleichend oder untergehend ihn zu den höchsten Ehren- und Machstellen im Bereiche seiner Kunst führte, gaben Vertrauen und Demut jenes Höhengefühl der Sicherheit, die

der Schauspieler immer wieder vor allem andern und uneingeschränkt braucht. So wurde er ein glücklicher Einzelfall wie ein notwendiges organisches Glied in der Kette der Entwicklung, und für ihn gilt in doppeltem Belang, was er selbst seinem großen Meister Konrad Ekhof zu dankbarem Gedächtnis nachgerühmt hatte: „Er ist nun nicht mehr — aber alles, was denen, die seine Werke zurückrufen möchten, langsam traurig über den Disteln auf seinem Grabe entgegenhallt, ist: Er war da.“

Sophie Schröder.

Männer haben das deutsche Theater gegründet, zu raschem Aufstieg und hoher Blüte gebracht. Ihm durch den hellen Glanz erlauchtester Namen und edelster, ringendster Geister einen bevorzugten Platz an der Sonne des Ruhmes und im Herzen des Volkes gesichert. Männer: Fürsten, geistliche und weltliche hohe Herren, Gelehrte und Dichter, bürgerliche Enthusiasten und Mäcene und zuletzt die Erwerber, Steigerer und Bewahrer seiner Wirkungen: Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler. Will man wieder Theatergeschichte schreiben, will man Entwicklungen geben, so wird man diese Namen und was sie bedeuten, zu oberst stellen müssen. Das Volk, zerklüftet, politisch bedrückt, gesellschaftlich unfrei und ohne selbständigen Bildungstrieb, stand abseits. Und weil es die wirkenden, erzeugenden Kräfte nicht begriff oder weil sie nicht aus seiner Mitte gekommen waren, stellte es sich in einem beinahe feindlich trotzigen Sinn dagegen. Das Theater gehörte sozial den Gemiedenen, Ausgestoßenen und ihrem leichtsinnigen Anhang: Den Deklassierten des Adels, den Entlaufenen der Gelehrsamkeit, fahnenflüchtigen Studenten, den aus der Kutte gesprungenen Geistlichen und dem ganzen Troß, der in der bürgerlichen Umengung Erstickenden, der sie Verhöhnenden, an ihr Sündigenden. So formte sich der große deutsche Gegensatz zwischen Kunst und Philisterium, Bühne und Bürgerlichkeit, den eine ausgleichende, kraftlose Zeit wie die bisherige — mißtrauisch und heuchlerisch — wohl notdürftig überbrücken,

aber zum Heile des Gauklertums nie endgültig auflösen kann. So aber — aus einer Verneinung geltender und herrschender Gesellschaftsbegriffe wuchs dem deutschen Theater eines seiner feinsten und kräftigsten Reizmittel zu, so gebar sich ein aus scheinbarer Entsittlichung höchst sittliches künstlerisches Phänomen; so kam die Frau zur deutschen Bühne.

Das Theater als Volkskunst kannte und anerkannte sie dort nicht. Wo ein religiöser Sinn das Ferment gewesen wie im griechischen Bühnenfestspiel, schied sie sich von selbst aus. Zwischen bürgerlicher, ehehaft gebundener Weiblichkeit und dem uninteressierten Hetärentum blieb für sie kein Platz. Wo breitbürgerliche Vollkraft der Nährboden war wie im Theater des elisabethinischen England, der Bühne Shakespeares, verbot sich dem seßhaft und protzig gewichtigen Bürgertum diese Betätigungsform ebenso wie es die neue, puritanisch und zelotisch gesinnte Nationalkirche tat. Und wo ein lehrhaft magisterlicher Geist sich dem religiösen verband, wie in den Kloster- und Mysterienspielen des Mittelalters, wie in den Schulfesten der frühen Neuzeit, da hätte der bloße Gedanke weiblicher Mitwirkung diese erbauliche Tätigkeit dem gottgefälligen Ansehen ebensoweit entrückt als sündiger Regung und teuflischer Lockung nahegebracht. Das lag freilich ebensosehr im Stoff wie im moralischen Zweck und schien dem einen oberen Grundsatz zu huldigen, daß der Frau als Mutter wie als tüchtig tätige Ehegesponsin jedes erotische Moment zu künstlerischer Gestaltung einfach genommen war. Die leise oder lautere Komik, die hier wie besonders im altenglischen Theater dabei notwendig aufklingt, drängt sich — die fromme Sammlung der Gemüter profan übertönend — in die Selbstverständlichkeit künstlerischen Genießens.

Frankreich, die Fesseln der Frau als erstes Land loser bindend, brach auch diesen Bann. Eine Blütenperiode großer Dramatiker und freigeborener Geister wie unter

Ludwig XIII. und Ludwig XIV., wie unter den staats- und gesellschaftsklugen Beratern und Gesetzgebern Mazarin und Richelieu forderte laut ihr gutes Recht einer im Schaffen wie in der Wiedergabe ungehemmt menschlichen Gestaltung. Sprach auch der höfische Zweck mit, so war er doch nie lauter als der künstlerisch zwingende. Von der Pretiösen zur Schauspielerin, von der Tänzerin zur Kurtisane war nur ein kleiner Schritt, den die Dame von Welt gern und aufmerksam lernend mitmachte, den die bürgerliche Frau und die aus der Hefe Aufwärtsstrebende bald sklavisch bis zur Verzerrung nachahmten. Der Historiker mag auch hierin tiefverästelte Wurzeln der späteren großen Revolution suchen.

Das 17. Jahrhundert, nach dem Dreißigjährigen Kriege Deutschlands tiefste und schmählichste politische Zeit, verpflanzte an gallischem Geist und westlicher Lebensart, was ihm zur kulturellen Abhängigkeit nicht minder wichtig schien wie zur staatlichen Demütigung und Knechtung. Die kleinen, gerne großen Herren, die vom Beherrscher von Versailles — da sie seine Talente nicht leihen konnten, wenigstens das Kleid borgten — entdeckten in den vielen bauschigen Falten dieses weiten, kunstvoll drapierten Gewandes auch Sinn und Verpflichtung einer erhaben herablassenden Kunstpflege. Das augusteische Zeitalter, das auch in Deutschland ein romanisiertes Genießertum allenthalb aufrichten wollte, führte zu den seltsamsten Entgleisungen und groteskesten Übertreibungen. Des Herrn Professors Gottsched aus Leipzig neue Dramatik in französischer Manier war freilich nicht der ersehnte messianische Gedanke und der befreiende Predigerruf in der deutschen Kunstwüste. Aber das tüchtige und mannbare Weib, das sich von ihm anregen und erleuchten ließ, und die genug Mut besaß, den Hanswurst zugunsten einer ernsthaften deutschen Bühnenkunst öffentlich zu verbrennen, die Frau Friederike Karoline Neuber aus Reichenbach im Vogtlande tat instinktiv aus der unbewußten Be-

gnadung einer glücklichen Finderin den großen entscheidenden Zukunftsschritt. Sie brachte mit dem Willen zur Kunst und zu einer festgegliederten Organisation auch die Frau zur deutschen Bühne.

Und seither herrscht sie dort, zu Zeiten ganz ungehemmt und unbestritten, einen Reiz und eine Wirkungskraft bedeutend, deren Wurzeln ebenso vielseitig und tiefverankert sind wie das weitverzweigte Geäst hoch in die Lüfte ragend. Die bloße Vorstellung, der Gedanke allein, ist heute nicht mehr auszumessen, daß die Frau im Getriebe der Bühne fehlen könnte, daß ihre merkwürdige Atmosphäre, ein Gemisch künstlerischer und erotischer Ausstrahlungen dort zu entbehren oder gar wegzuwischen sei. Nicht der Mann allein, als Partner wie als Genießer, würde dies unendlich beklagen, auch die Geschlechtsgenossin, die in jeder gesellschaftlichen Reihe und Sphäre sich gelehrig gewöhnt hat, die Schauspielerin als einen unentbehrlichen Gegenpol intimer und sozialer Formungen zu betrachten, wäre um ihre weitere Haltung und Entwicklung nicht ohne Grund besorgt. Und daneben könnte der Hinweis auf das moderne Drama aller europäischen Völker, auf ganze Literaturrichtungen, die um diesen e i n e n Mittelpunkt in verwirrender Fülle und Vielfältigkeit schwingen, genügen, um ebenso begreiflich zu machen, was die Frau heute der Bühne bedeutet, wie unglaubwürdig und undenkbar es ist, daß Perioden hoher literarischer und theatralischer Prägung wie die antik-griechische und die altenglische ohne sie erfolgreich und möglich bestehen konnten.

So glatt und fest dastehend wie das fertige Produkt sehen die Entwicklung und das Wachstum freilich nicht aus. Dies ist ein Boden, um den Schritt für Schritt gekämpft werden mußte, der bewachsen und vollgepfropft schien von Unratswucherungen wie von künstlich gehäuften Widerständen und Barrikaden ererbter Vorurteile und programmatisch starrer Bedenken und Postulate. Eine

Erde, die — weil sie auch hierin deutsch war — sich der Vermischung mit fremden Keimen hartnäckig widersetzte und sich nur allmählich und zögernd von ihnen durchdringen ließ. Dies ist ein Ackerland, in dem — umgepflügt und umgedüngt — neue Saat und neues Leben sich oft nur aus Trümmern teurer und kostbarer Vergangenheiten aufbauen läßt. Und doch — geht einer unbeirrten Auges die Reihe der Jahre und Erscheinungen zurück bis zum Ausgangspunkt, bis zu jenem kühnen und doch so selbstverständlich einfachen ersten Versuch, die Frau der Bühne dienstbar zu machen — so wird er inmitten aller schwankenden Geltungen und wechselnden Maße doch e i n Bestreben als vorherrschend finden können: Die scharfe Trennung zwischen der bürgerlichen und der künstlerischen Existenz der Schauspielerin, und die stetige Tendenz aller andern Gesellschaftselemente, ihr jene bis zur Grausamkeit zu versagen, sie in dieser bis zu maßlosen Übertreibungen zu verwöhnen, nachzuahmen, und in höchster Erhöhung gesellschaftlich sichtbar zu machen. Trotz aller Kämpfe und Umwälzungen ihres ganzen Geschlechtes in allen seinen sozialen und menschlichen Beziehungen ist die Schauspielerin in diesem Punkte nicht um einen Schritt weitergekommen. Ein grausam kindischer Atavismus hält sie hier in Schranken gefangen, die kein noch so ehrliches Bestreben um Vollgültigkeit zu überspringen oder gar zu öffnen hilft. Man kann der bürgerlichen Gesellschaft hier den Vorwurf der Heuchelei, einer nach dem Winde gedrehten Unlauterkeit nicht ersparen. Und die unvermeidliche Tratschsucht und das grelle Sensationsbedürfnis, das alle und besonders die weiblichen Äußerungen der Bühne wenig geschmackvoll umwittert, ist seit jenen Philinen-Tagen aus dem „Wilhelm Meister“, der etwa die Reihe der Theaterromane und ihrer scharfen Belichtung des Frauenproblems eröffnen mag, um nichts geringer oder gemäßigter geworden. Und gerade an jenem Punkt, der ihr verhängnisvollster Fallstrick bleibt, setzt heute wie

jeher das dringendste menschliche Bestreben der Bühnenkünstlerin ein. — Frau und Mutter sein zu dürfen, trotzdem oder vielleicht gerade, weil sie Schauspielerin ist.

Es war nicht die ursprüngliche Absicht, aber am Ende notwendig und einmal ganz wünschenswert, so weit auszugreifen, ja sogar polemisch zu werden, um eine Gestalt zu begreifen — die als Künstlerin in der vordersten Reihe deutscher Theatergeschichte stehend — als Frau zum ersten Male alle Massenerscheinungen des Problems individuell erhöht in sich vereinigt, und die den gordischen Knoten doch nicht zerhauen oder gar lösen konnte. In der Gestalt Sophie Schröders, die durch ein überlanges, siebenundachtzigjähriges Leben ein Helena-Schicksal leidenschaftlich trug, und deren Charakterbild „bewundert viel und viel gescholten" in der Geschichte des deutschen Theaters noch immer schwankt, ballen sich die alten und von hier aus fortwirkenden deutschen Gegensätze zwischen Künstler- und Philistertum, zwischen Sittenlosigkeit und Gesetz, zwischen Freiheit und Gebundenheit mit der ganzen elementaren Kraft der Erstmaligkeit zusammen, um sich gewitterhaft entladend, mit beinahe selbstzerstörender Gewalt über alle Grenzen und Schranken auszuweiten. Sophie Schröders Künstlertum ist am Ende nie oder kaum bestritten worden. Dem ablehnenden Urteil Ludwig Tiecks und mancher Berufskollegen, das man in Kenntnis der Besonderheiten dieses Milieus immer mehr persönlich als sachlich einzuschätzen geneigt sein darf, steht der beispiellose, bis in späte Jahre andauernde Publikumserfolg gegenüber und die Bewunderung der durch geistigen und gesellschaftlichen Rang Gewichtigen und Maßgebenden. Ludwig I. von Bayern, ein Leben lang über alle Erschütterungen und Umwälzungen hinaus ein treuer Verehrer der Künstlerin, hat sie mit mehr als einer verbindlichen Phrase „Teutschlands größte Tragödin" genannt. Und Grillparzers Dankbarkeit für seine erste „Sappho" und „Medea" blieb in all den Jahren der Ent-

fernung und notwendigen Entfremdung ungetrübt und gipfelt inmitten zahlloser rühmlichster Zeugnisse und Erwähnungen in dem schmeichelhaften Epigramm:

„Zwei Schröder, Frau und Mann,
Umgränzen unser's Dramas höhern Lauf:
Der Eine stand in Kraft, als es begann,
Die Andre schied; da hört's wohl, fürcht' ich, auf."

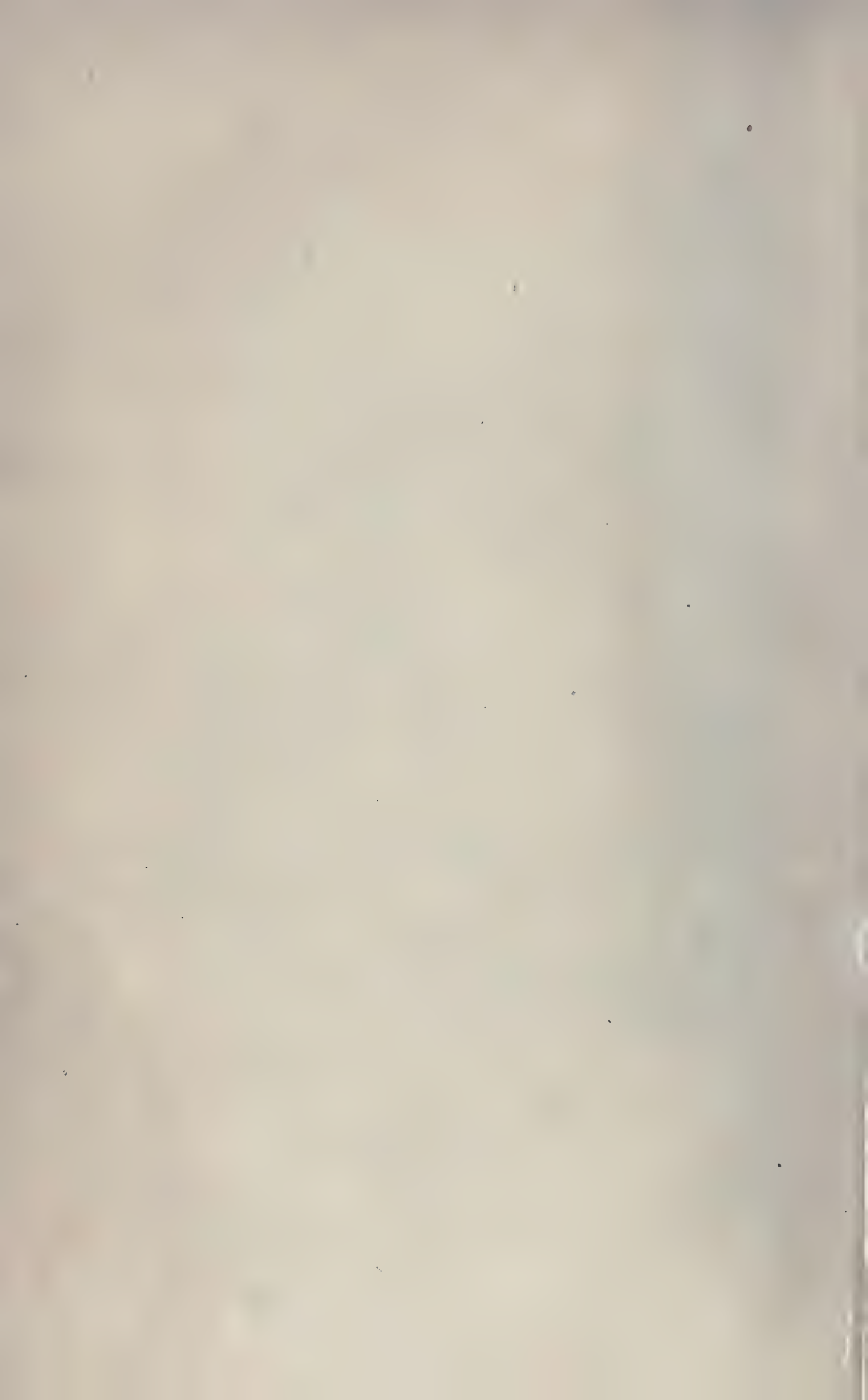
Es ist hier nicht Gelegenheit und Möglichkeit, verspätete Journalistik zu treiben und die zahllosen Für und Wider einer Kunst heraufzubeschwören, die abseits davon durch die gestraffte Zusammenfassung bestrickender künstlerischer und menschlicher Kräfte etwas für ihre Zeit Neues, Einmaliges und Epochales bedeutet haben muß. Dem tragischen Weltbilde der deutschen Klassiker, ihrer Gestaltung der Frauenseele in Ruhe und Ungewitter, ward hier mit eins jene ebenbürtige Verkörperung durch die Schauspielkunst, die das feinste Instrument und wirksamste Zeugnis für eine hochstehende dramatische Literatur, für den geistlich-sittlichen Stand eines Volkes ist. Aber nicht das Jungmädchentum, nicht der Reiz der Frühlinghaftigkeit, den eine Karoline Becker, Goethes Euphrosyne, eine Unzelmann, Adamberger und die spätere Sophie Müller viel reiner und anmutiger erfüllten, war ihres Wesens ureigenste Sphäre. Ludwig Costenoble, der spätere berühmte Burgschauspieler, in jüngeren Hamburger Jahren der genaueste, menschlich objektivste Betrachter der Werdenden, kann in seinem Hamburger Tagebuch (von Alexander von Weilen vortrefflich herausgegeben und einen der besten Quellen aus der Frühzeit des deutschen Theaters) nicht nachdrücklich genug darauf hinweisen, wie alles in ihr schon früh auf die späte gespannt tragische Kraft hindeutete. Bereits im Jahre 1802, in Sophies 19. Lebensjahre, sprach er es mit erstaunlicher Sicherheit aus, „daß sie für den Kothurn geboren sei". Er hat in der Folge — dies immer wieder betonend, gegen die Meinung ihrer Direktoren und gegen ihre eigenen Wünsche, die

sich nach alter Schauspielerweise phantastisch weitab verirrten — herrlich recht behalten. Aber alles, was an ihren jungen Mädchen der Illusion widersprach, Eckigkeit des äußeren Wesens und der Geberde, Robustheit des seelischen Ausdrucks, eine unerhört beherrschte, gesammelte und in den Höhepunkten vulkanisch entbundene Kraft, drängte mit allen Fasern zur Verkörperung der reifen, leidenden, duldenden, erzürnten, geschmähten Frau. So wurde sie die Sappho der deutschen Bühne — Grillparzers unglaublicher Glücksfall in diesem Zusammentreffen raubt ihm nichts von seinem genialen Verdienst und beweist nur, daß auch hier die organische Bestimmungskraft der Dinge weit größer ist, als der Unglaube glaubt — so wurde sie Phädra, Medea, Brunhilde und fand in dem Mannweib der britischen Elisabeth, in der gewaltsam gebändigten Empörernatur der Mutter Messina, den einen äußersten Pol ihrer Kunst wie die herb und keusch verhüllte Priesterin Iphigenie der andere gewesen war. Man darf es so formulieren: Sie hat das reife Weib als bestimmten seelisch-erotischen Umkreis auf die deutsche Bühne gebracht, und so stark war der innere Drang dieser schauspielerischen Gestaltung, daß er, die Hüllen der Verwandlung und Begrenzung durchreißend, ins persönliche Leben brach und dort zum reißenden Strome wurde, der die ganze Existenz trug und schließlich fortschwemmte. Dem Spotte nüchterner Zeitgenossen, die vor allem die Komik dieses ewigen Sappho-Schicksals empfanden, dem leiseren oder lauteren Neide spitzig-boshafter Geschlechtsgenossinnen fehlte dabei nur der wichtigste Einblick: Die Kenntnis und Erkenntnis einer dämonischen Natur, die — wie jene schottische Maria — der Menschen Urteil nichtsachtend, sich immer nur befließ, ein Weib zu sein.

Daß sie dabei eines der unglücklichsten, ruhelos gepeitschtesten wurde, ewig unbefriedigt und unausgefüllt, darin mehr Faust als Helena, kann nur den wundern, der die ungehemmte phantastische Illusionskraft einer genialen



Sophie Schröder



Frauen- und Schauspielernatur nicht kennt, die „ein tief Gemüt“ sich durch schrankenlose Hingabe an ihre Träume „selbst zum Leid bestimmt“. Der gute Costenoble kannte sie besser. 1804, als sie ihren Hamburger Kollegen, den Bariton Friedrich Schröder heiratete, schrieb er in sein Tagebuch: „Sophie war von Natur ein sehr gutmütiges Wesen, aber sehr feurigen Temperaments und hatte viel von der unseligen Sinnlichkeit ihrer verwilderten Mutter geerbt. Wo sie die Neigung ihres glühenden Herzens hinwendete, da erfaßte sie den Gegenstand mit glühender Leidenschaft und treuer Anhänglichkeit. Ein Unglück war es für diese gute Seele, daß sie in der Wahl ihrer Lebensgefährten nur der blinden Zuneigung folgte und weder den Vorstellungen wahrer Freunde noch eigener Vernunft Gehör gab. Der roheste Block wurde in ihrem Augen zu Apollogestalt, sobald die Leidenschaft sie in Stricken hielt.“ Und dreizehn Jahre später, als Sophie schon die gefeierte Tragödin des Burgtheaters war und in Hamburg gastierte, für die Welt noch die Gattin jenes Friedrich Schröder, aber damals in Gesellschaft ihres Geliebten Moritz Michael Daffinger, des bekannten Malers, der auch in Grillparzers Leben eine Rolle gespielt hatte, und der Vater von Sophies jüngstem Kind war, vermerkt Costenoble nicht ohne menschliche Teilnahme, aber mit derselben Beobachtungsfreude und Genauigkeit, die freilich durch das seltsame Benehmen des ungleichen Paares ein wenig provoziert scheint: „Die gute Sophie wird mit ihren Liebeleien aus einer Herzensqual in die andere getrieben und jede folgende ist immer die peinigendste. Wenn ihre Kunst nur nicht darunter litte, ließe ich es ruhig hingehen.“ Der wohlmeinende Costenoble, der ihr wirklich gut gesinnt war, hörte auch in der gemeinsamen Wiener Zeit, die bald darauf folgend ihm genug Gelegenheit bot, nicht auf, Sophies Warner und Vermahner zu sein. Er vergaß in seiner lieben, klosterbrüderlichen Einfalt und in der soliden Festigung seines gutbürgerlichen We-

sens, dem auch seine Kunst glich, daß jeder Mensch — wie alles Organische — wächst — wie es wachsen muß. Zu Lust und Qual, zu Glück und Verderben. Aus jenem Abgrund aber, der zwischen so verschieden geformten Menschen derselben Berufssphäre klafft, blüht eben das tiefste Heil aller Kunst, bauen sich jene mystischen Stufen auf, die zu Himmel und Hölle, zur Verdammnis wie zur Seligkeit führen.

Das Blut dieser seltsamen Frau war aber doch von dieser Erde. Und es kam von Eltern, die ein absonderlicher Trieb des Herzens und der Sinne zusammengeführt haben mußte. Und in einer Art von romantischer Verwicklung, deren kolportagehafte Fabel die kühnste Phantasie einer abenteuerlichen Zeit noch um ein beträchtliches überholt. Der Vater, ein ausgesprochener Theologe, Gottfried Bürger aus Torgau. Die Mutter, der degenerierte Sproß einer alten preußischen Adelsfamilie, Wilhelmine Charlotte von Lütkens. Dazu das alte Rüstzeug und vollständige Requisit eines vergilbten Theaterromans, dessen Erfindungskraft heute jedem bewährten Filmdichter Ehre machen könnte: Verführung und Entführung, Verfluchung und Flucht und das ziel- und zügellose Vaganten- und Gauklerleben unter reisenden Komödianten. In dem kleinen mitteldeutschen Städtchen Paderborn wird Sophie geboren (vermutlich am 1. März 1781), ein Kind der Liebe und nicht weniger eines des Hasses, denn Vater und Mutter trennen sich bald danach. Der Vater, ein mittelmäßiger Schauspieler, taucht viele Jahre später, 1804, noch einmal in Hamburg auf. (Costenoble bemerkt dazu boshaft: „Wenn die Genialität der Sophie Schröder von einem ihrer Erzeuger auf die Tochter übergegangen ist, so hat sie sie wenigstens nicht vom Herrn Papa geerbt.“) Die Mutter, immer hemmungsloser in ihren Neigungen, vagierte in der Welt umher, ein wahres Zigeunerleben führend. Sie hat in der Folge noch vielmal geheiratet, was selbst in jener freieren Zeit und in diesem schranken-

losen Milieu nicht unbemerkt blieb, so daß der Gothaer Theaterkalender von 1800 sie „eine im Trennen und Wiederverheiraten geübte Frau" nennt. Wichtig bleibt, daß man die Kindheit Sophies und die Art der Eindrücke auf ihr jugendliches Gemüt daraus ermessen mag. So war es wenigstens das Klügste von dieser Mutter, ihr Kind bald los werden zu wollen. Die beiden in Betracht kommenden Faktoren, Bühne und Ehe, packten sie früh, und als Vierzehnjährige heiratete sie den Schauspieler Nikolaus Smets (mit seinem Bühnennamen Stollmers), dessen romantisches Lebensschicksal verblüffend dem ihres Vaters glich und der für den damals epidemisch grassierenden Theaterwahn Adel und Familie, Stellung und Karriere hinter sich warf. So trat Sophie in die Freiheit des Lebens. Sie gebar in Reval, ihrer ersten gemeinsamen Wirkungsstätte, dem Gatten zwei Kinder, von denen das zweite, eine Tochter, bald starb, der Sohn aber, Wilhelm Smets, in einem merkwürdigen, phantastisch buntem Leben über Bühne und Schriftstellerei zur katholischen Theologie kam, Kaplan und später Domherr in Köln wurde, und in bestem Einvernehmen mit der Mutter 1848, also zwanzig Jahre vor ihrem Tode, verschied. Auch hier — wie in so vielen Beziehungen von Sophies Leben — hat man den Eindruck, auf Romanboden zu stehen und bewundert in solchen menschlich seltsamen Fabeln und Gegensätzen die Gewalt einer Wirklichkeit, die stärker und anschaulicher dichtet, als die üppigste Phantasie.

Das Einvernehmen zwischen den Gatten trübte sich schon in Wien, wohin sie Kotzebue, damals Dramaturg des Burgtheaters und von Reval her mit ihnen bekannt, 1798 berufen hatte. Aus jener Zeit sieht man zum ersten Male in einem Miniatur-Pastell Sophies Züge und versucht — von späteren Erinnerungen beschwert — richtig zu urteilen. Was man erblickt, ist nicht eben interessant oder anziehend. Ein weiches, üppiges Gesicht, rund wie die ganze Gestalt, eine kleine, uncharakteristische Nase, der

man beim besten Willen nicht das Prädikat „klassisch" verleihen könnte, einen ungeordneten, unvorteilhaft frisierten Lockenkopf, das Ganze nichtssagend, gewöhnlich, das Konterfei eines niedlichen Landmädchens, beinahe banal. Hier scheinen auch erst Beruf und Leben den richtigen Griffel geführt zu haben. Spätere Gemälde und Lithographien — allzuviele gibt es nicht — zeigen wenigstens die gesammelte Kraft, Energie und Selbstbewußtsein reiferer Jahre. Hier hat am Ende doch der Geist sich den Körper gebaut und eine Physis überwunden, die zu allem eher als zur tragischen Heldin geschaffen schien. Erst ein spätes, gesegnetes Alter und der milde Abendglanz langen Lebens gaben ihrem Antlitz einen einprägsamen Adel und den reinen Formschnitt männlicher Greisenzüge.

Das Wiener Engagement — von Anbeginn kein Segen — wurde schon nach einem Jahre verlassen. Ihm folgte die Trennung und Scheidung der ersten Ehe. Sophie kam über Breslau — ihrer ersten sichtbareren Wirkungsstätte — nach Hamburg, wo Entwicklung, Aufstieg und Reife beginnen. Die Franzosenzeit machte mit einer damals vielerörterten politischen Affäre ihrer Tätigkeit ein Ende. Und nach einem erfolgreichen Prager Engagement betritt sie am 11. April 1815 nun als Fertige wieder die Bühne des Burgtheaters. In diese innerlich wie äußerlich bewegteste Zeit ihres Lebens fallen ihre reifsten Schöpfungen, fällt besonders zum tieferen Segen für das deutsche Drama, für die österreichische Kunst ihre schon erwähnte Verbindung mit Grillparzer. Sie hat in diesen Jahren auch ganz Deutschland bereist, überall ein gerngesehener und zugkräftiger Gast, dabei freilich durch die engbegrenzte Auswahl des Repertoires und die ewige, geschäftsmäßige Wiederholung derselben Rollen den Typus des reisenden Schauspielvirtuosen anbahnend, der dem ethischen Grundgedanken deutscher Schauspielkunst tief wesensfremd, viel zur Verwirrung und Materialisierung der Theaterverhält-

nisse um die Mitte und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigetragen hat.

In diesen Jahren künstlerischen und merkantilen Erntens durfte — durch alle persönlichen Lebensumstände verstärkt und angefacht — auch jene Reizbarkeit und nervöse Hartnäckigkeit nicht fehlen, die Schauspieler auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes und Wirkens oft zu befallen pflegt. In Wien hatte sie damit wenig Glück, da ihr als Vertreter sachlicher, auf das Ganze zielender Interessen kein Geringerer und Geschmeidigerer als Schreyvogel gegenüberstand, der als denkwürdig Erster im deutschen Kunstbereiche den tieferen Sinn einer bedeutenden, charaktervollen Theaterleitung erfaßt hatte: Mit Fanatismus sachlich zu sein. Da er damals der Stärkere war, ging sie 1828 aus dem Engagement, um fortan nur zu gastieren. Da er vier Jahre später wie ein Lakai fortgejagt wurde, kam sie nach kurzer Wirksamkeit weniger Monate am Münchener Hoftheater bald darauf wieder. Und der inzwischen verstorbene Schreyvogel mußte als Sündenbock im Versöhnungsrausch der neuverbrüderten Parteien tüchtig herhalten. (Man ersieht hieraus, daß auf diesem Gebiete wirklich nichts Neues unter der Sonne geschieht.) 1836 trat sie abermals als festes Mitglied ins Burgtheater ein, aber da inzwischen auch das liebe Alter sich an der Gefeierten langsam fühlbar machte, wollte sich die alte Liebe nicht wieder einstellen. Und da noch außerdem das Engagement einer jüngeren, erfolgreichen Rivalin, Julie Rettich, hinzukam, war ihres Bleibens nicht lange mehr. 1839 trat sie auf Lebenszeit in Pension, um nun — nachdem sie auch vom Münchener Hoftheater in den Ruhestand versetzt worden war — der Bühne für immer zu entsagen. Sie lebte noch beinahe dreißig Jahre mit ihrem ältesten Sohne Alexander, einem bayrischen Offizier, abwechselnd in Augsburg, Landau in der Pfalz, Hamburg und schließlich in München, wo sie am 25. Februar 1868, wenige Tage vor ihrem 87 jährigen Geburtstag sanft

verschied. Bis in die allerletzte Zeit körperlich unglaublich frisch und geistig regsam, für alle Ereignisse der großen und der kleinen Welt, ihrer Scheinwelt, lebhaft interessiert, untröstlich, als die schwachwerdenden Augen sie am Bücherlesen (ihrer Lieblingsbeschäftigung) zu hindern begannen, aber selbst dann noch und solange es irgend ging, in einer weitverzweigten Korrespondenz mit ihrer zahlreichen Familie und guten Freunden, die uns Heinrich Stümcke, der treffliche Historiker und Kritiker, im 16. Bande der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte ausgezeichnet übermittelt hat. 1847 war sie zum letzten Male in Hamburg als Fürstin von Messina aufgetreten, und 1854 stand sie noch einmal auf der Bühne des Burgtheaters, um im Verein mit Anschütz Schillers „Lied von der Glocke" zu sprechen, eines der größten Meisterstücke ihrer und deutscher Kunst überhaupt, dessen Vortrag schon in Hamburg, Jahrzehnte früher den sonst so ruhigen Costenoble ganz emphatisch gemacht hatte: „Welch eine Fülle von Kraft in der immer gesteigerten Rede des Brandes! Wer vermag dieser Frau sich gleichzustellen, wenn sie ruft: ‚Steigt sie in des Himmelshöhen — riesengroß!' so vorgetragen, wird das Gedicht zur wirklichen Darstellung."

Überschlägt man dieses Leben als Ganzes und sucht Richtlinien für eine menschliche Bilanz, so wird man sagen können: Es war nach den Worten des Psalmisten lang, bunt und reich und voll göttlicher Begnadung. Es war getränkt aus dem ewigen Jungbrunnen der Kunst, der den Glauben an die sich immer wieder neugestaltende Kraft des schöpferischen Geistes, an die Unverwüstlichkeit einer echten Schauspielernatur — wie es hier volkstümlich heißen müßte — beinahe zum Gesetz erheben läßt. Es fand in der Beschränkung und Einengung bürgerlicher Anforderungen den Weg zur Pflicht und mit späteren, ruhigeren Jahren auch den Weg zum Verzicht und zu versöhnlicher Liebe. Diese Frau, die dem aufreibendsten und verschwenderischsten Berufe mit allen Fasern preisgegeben, ihm —

wie alle echten Kunstmenschen — dämonisch verschrieben war, die ganz Deutschland mit aller Unrast einer ewig Gehetzten und Geplagten durchraste, war nach ihrem eigenen Geständnis Mutter von dreizehn Kindern gewesen, von denen sieben in jungen Jahren starben. Sie hat auch an den andern viel herbes Leid und Ungemach, viel Enttäuschung und Bitternis erlebt und doch — zumal in späteren Jahren — immer wieder das Gleichgewicht sorglicher Liebe und Zärtlichkeit gefunden. Rührend spricht sich aus ihren Briefen zu allen Zeiten ein bürgerlicher Familiensinn aus, den keiner ihrer häufigen Herzensstürme irgendwie zu verjagen vermochte. Und rührend — ohne irgend einen Zweifel oder den Anschein einer moralischen Beurteilung — erwidern ihre Kinder diese reinen Äußerungen mütterlicher Liebe. Man lese den Bericht ihres Sohnes Alexander über ihren Tod und ihre Bestattung, über die Teilnahme der Welt, über das eigene Gefühl des Schmerzes und der Erschütterung und wird empfinden, daß hier alle irdischen Dinge gleichsam entmaterialisiert, alle Erdenschwere zur Göttlichkeit abgestreift ist. Immer tiefer dringt in diese Familie, die sich aus dunklen Abenteuern pflanzte, ein gesunder Kern von Bürgerlichkeit ein, der — was im Grunde zu beklagen ist — alle Spuren des Unbands und der Wurzellosigkeit allmählich verwischt. In ihrem jüngsten Sohne Moritz, der aus dem Liebesbunde mit Daffinger entsprossen war, und — ein ewiges Schmerzenskind der Mutter — in einem trüben Leben voll Elend und Erbärmlichkeit schmählich zugrunde ging, war dieser dämonische Trieb zum letzten Male offenbar geworden. Sie hat ihm später auch in ihrer kurzen, berühmt-berüchtigten Ehe mit dem genial verwilderten Komödianten Wilhelm Kunst — worüber damals viel geschrieben und noch mehr geklatscht wurde — kein Menschenleben mehr geopfert.

In ihrer ältesten Tochter Wilhelmine — der großen Schröder-Devrient — hatte der Mutter persönlichstes We-

sen ihr ähnlichstes Ebenbild gefunden. In ihr sind alle zügellosen Kräfte genialer wie menschlicher Veranlagung, ist das ganze, bis in die obersten Schichten gelockerte Sittengefühl der Zeit wie in einem einzigen kostbaren Gefäße gesammelt, das dem übermächtigen Lebensdrange am Ende doch nicht mehr standhalten konnte. Der Weg zu einer friedlichen Überwindung, den ein freundliches Geschick der Mutter beschieden hatte, war der Tochter nicht mehr vergönnt. Ihr Übermaß löschte sie aus. Wie oft hatte Sophie aus der Fülle ihrer leidenschaftlichen Gesichte sich ähnlich aufgebäumt und aufgeschrien, am erschüttertsten in einem Brief an die wesensverwandte Rahel von Varnhagen vom 19. Januar 1817: „Ach wie gern wollte ich alles fahren lassen, wenn ich ein stilles, häusliches Glück an der Seite eines mir ganz gleichgesinnten, gleichfühlenden Wesens verleben könnte — so nur, in jedem Atom eines Gedankens sich gleich begegnen, gleich zu fühlen — o ja, dann glaube ich wohl, daß es schön in der Welt sein müßte." Und gleich darauf: „Es gibt kein ganz vollkommenes Glück zwischen Mann und Weib. Doch gesetzt auch, ich irrte, würde ich auch verhindern können, daß ein Ungeheuer, welches jetzt die Welt beherrscht — Unbestand — sich zwischen mich und mein Glück stellt?" Auch wenn dies Gefühl kein Irrtum, wenn es reinste Wirklichkeit gewesen ist, sie, die sich auch im Leben so ganz und gar Sappho fühlte, hätte sich dabei nur der oft gesprochenen Worte zu erinnern brauchen, daß die arme Kunst ewig gezwungen ist, zu betteln von des Lebens Überfluß. Auch opfern müssen und können, ist eine Form von Glück. Für Opfer Opfer zu empfangen, ist eine noch höhere. Sophie Schröder hat nicht umsonst gebettelt, nicht umsonst gelebt und geliebt.

Es ist sicherlich wahr, daß bei jedem echten Künstler Leben und Schaffen eins sind, daß in der Mündung auch noch die Quelle fließt, in der Quelle schon die Gewalt des späteren Stromlaufes irgendwie vorhanden ist. Und es ist

zehntausendmal wahr — und verführt immer wieder Zehntausende zur Dokumentierung einer verhängnisvollen äußerlichen Genialität —, daß jeder Künstler nur sein und gewähren kann, was er im Grunde als Mensch ist. Nicht bei allen stimmt diese Rechnung ganz reibungslos glatt. Bei Sophie Schröder geht sie beinahe restlos auf. Darum ist die Umschreibung ihrer künstlerischen Art ganz einfach und nach dem Gesagten fast selbstverständlich. Sie war die priesterliche Schauspielerin, die erste, die das heilige Feuer gesammelter Leidenschaft zu den Altären der Dichter trug und dann dem Volke spendete. Man würde heute sagen: Sie war eine Schauspielerin großen Stils und würde damit eine Sehnsucht ausdrücken, die beinahe unerfüllbar geworden. Man hat in Wien dafür eine edle Tradition, deren Säulen und Marksteine Sophie Schröder — Julie Rettich — Charlotte Wolter — und Hedwig Bleibtreu heißen. Es ist Wiens schönes Vorrecht im Tragischen — das nach den Zeugnissen Schreyvogels und Laubes sonst nicht die stärkste Seite des Burgtheaters war —, daß man hier dem erhöhten Lebensgefühl einer harmonisch abgerundeten Lustspielkunst das erhöhte Kunstgefühl erlauchter, kostbarer Namen und Persönlichkeiten entgegenhalten konnte. Es ist der andere Pol des Wiener Wesens, welches die einzelne, beseligende Erscheinung so hoch einzuschätzen weiß. Hier treten Schule und Regel zurück. Sophie Schröder hatte in ihrer Hamburger Umgebung einer beinahe realistischen Schauspielkunst den hohen Ton des Tragischen zu wahren und zu entwickeln gewußt und von den strengen, akademisierenden Einflüssen des Goetheschen Weimarerstils nichts von jener höchsten Beseelung eingebüßt, deren Ausdruck nie stärker war als diese selbst. Und sie hatte in Wien noch dazugelernt, Größe und Stil mit der tiefen Einfachheit des echten Lebens harmonisch zu verbinden. Als sie 1836 die Armgard in „Wilhelm Tell“ spielte, da erkannten sie ihre besten Freunde nicht wieder in ihrer mitreißenden

realistischen Kraft. „Von der an ihr gewohnten tragischen Hoheit war keine Spur zu finden, nichts sah und hörte der Zuschauer als das bis zur Wut und Verzweiflung gereizte Bauernweib“, schreibt Costenoble. Wieder entlarvt sich hier das gewohnte, törichte Gerede über alte und neue Schauspielkunst als ein müßiges Geschwätz. Die Franzosen, mit deren großen Schauspielerinnen, der Rachel und der Déjazet, man Sophie Schröder oft verglichen hat, wissen es besser. Sie lassen Riß und Sprung zwischen früherer und späterer Art gar nicht aufkommen. Sie leugnen das ewig wechselnde Lebensgefühl nicht, aber sie wahren als ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht die ragenden Beispiele der Kunst und erhalten sich so eine lebendige Tradition. Wir Deutsche müssen immer wieder von vorne anfangen, müssen immer erst eine Basis bauen, die uns ein neues Kunstgesetz tragen helfen soll. Sophie Schröder war zu ihrer Zeit Deutschlands größte Tragödin, Deutschlands größte Sprecherin. Was ist von ihrer Form und Art lebendig geblieben? — Nichts! Bloß ein verwehender Duft ihres Wesens lebt noch fast verlöschend in einigen vergilbten Blättern. Die nach ihr kamen und lebten, konnten dem beliebten Bedauern, daß sie die einzige tragische Schauspielerin gewesen sei, nichts entgegensetzen. Sie selbst lebte — nach Art alternder Schauspieler — in einer ewigen Resignation über das kunstlos gewordene Theater, in einem ewigen Aberglauben über den Untergang schauspielerischer Naturkraft. Sie hat für sich gewirkt, ist sich und ihrer Art gestorben. Wir, die wir nichts von ihr wissen, als daß sie eine große tragische Schauspielerin gewesen, müssen uns begnügen, ihren hohen Sinn, ihre reine Seelenflamme, ihre edle Hingabe an ein strenges Kunstideal ermahnend aufzuzeichnen, unserer Zeit, die es gerne vergißt, zu sagen, daß am Ende nur darin der höchste, einer bewußten Sittlichkeit zugewendete Sinn des Theaters unveräußerlich liegen kann. Wofür uns Sophie Schröders Leben ein Beispiel sein soll.

Ludwig Devrient.

Der fernstehende Gelegenheitszuschauer, der enthusiastische Laie und der gute, selbstsichere Bürger stellen sich das Theater zumeist so vor: Als ein Zauber-, Märchen- und Schlaraffenland, als ein „Tischlein deck' dich“ voll geheimnisvollster Genüsse und Lockungen, als eine Stätte, auf der man in billiger, beinahe selbstverständlicher Weise Sehnsucht und Ehrgeiz befriedigt, Geld und Ruhm erwirbt, Glück und Behaglichkeit ersteht, kurz mit möglichst geringem Einsatz, möglichst geringen Opfern ein herrliches Leben ewigen Jubels führen kann. Während es doch in Wirklichkeit viel eher jener „Büchse der Pandora“ gleicht, die alles Unheil und alle Gefahr der Welt birgt und den Samen der Zwietracht unter die Menschen streut oder jenem unheilvollen Pakt, der — aus alten Volkssagen, aus alten Büchern und Liedern, aus manchem begnadeten Dichterwerk aufklingend — eine reine, unberührte Seele dem Bösen verkuppelt und verkauft — zu unrettbarer Verstrickung, zu ewiger Verdammnis.

Manche — ja viele — werden diese Worte zu kraß und dick aufgetragen finden, ungläubig lächeln oder verwundert den Kopf schütteln. „Das ist doch nicht möglich“, werden sie sagen, „das sind nur Einbildungen einer hypochondrischen Unzufriedenheit, einer nervösen Gereiztheit oder am Ende gar einer unbescheiden gefährlichen Undankbarkeit für einen unverhofften Fischzug des Glücks. Unsere Augen sind ja — Gott sei dank — offen und lassen sich nicht nehmen, was sie klar und deutlich jeden Tag schauen oder lesen können: Von Riesensummen, die man

dort mühelos verdient, von märchenhaften überseeischen Angeboten, von Orden und Titeln, die man — im wahrsten Sinne des Wortes — „spielend" erwirbt. Sie sehen es ja, dieses glückliche, stolze und devot vertrauliche Lächeln, das allabendlich von der Rampe in den Zuschauerraum niedersteigt, das allabendlich mit freundlich-freudiger Gelassenheit den Beifall einer entzündeten Menge wie eine Huldigung oder wie ein Geschenk empfängt. Sie beobachten ja, mit welch glänzend sprühender Beweglichkeit und geräuschvollen Lebhaftigkeit sich diese Menschen zu Hause, auf der Straße und in den Salons jener privilegierten Gesellschaft bewegen, die sie verwöhnt und umschmeichelt, von ihnen voll Interesse lernt oder sie gar sklavisch nachahmt. Wie eine Öffentlichkeit — die nicht viel anderes zu tun zu haben scheint — jede ihrer Äußerungen verzeichnet, jeder Ansicht Erwähnung tut und sie im bunten, kaleidoskopischen Bilde einer heutigen Wirklichkeit nie übersieht oder gar vergißt. Und so fließt scheinbar dieses Dasein in stolzem Reichtum dahin, abends Spiel, Applaus, Festlichkeit; des Nachts Rausch und Freude, ein trunkenes Einatmen blühenden Lebens bis zum frühen Morgen, dann friedlicher Schlaf bis tief in den Tag hinein, wieder Spiel, Beifall, Rausch — — — Und dies alles so fort, Jahr um Jahr, ohne Beschränkung, ohne Sprünge und ohne Schmerzen, ein langes Leben lang, das noch als höchsten Trumpf das Geheimnis ewiger Jugend und unverwelklich frischer Kraft gefunden zu haben scheint. Also, was folgt daraus: Fort aus diesem Jammertal nüchterner Alltäglichkeit, ins Eldorado ewiger Freudenfeste, auf nach Bethulien, ins gelobte Land — auf zum Theater!

Das ist vielleicht mit einiger Verbitterung gesehen und zieht die Linien noch um einen Grad schärfer als sie sind, ist aber gewiß nie ein Zerrbild, vor allem aber keine Groteske. Es soll auch nicht polemisch oder tendenziös gemeint sein, soll nichts von heutigen, unmittelbaren Ver-

hältnissen und Nöten zeigen, um nicht in die reine Harmonie ernsthafter, idealer Anschauungen und überwundener Enttäuschungen den Mißklang und den Schmerzenslaut einer trüben Wirklichkeit klingen zu lassen, nicht in diese der Vergangenheit geneigten Betrachtungen — die doch dem reineren, menschlich-ethischen Schönheitsgedanken dieser Kunst gelten sollen — das vollgerüttelte Maß von heute.

Er soll nur zeigen, beschreiben und am Ende aufklären. Den Irrtum der meisten, die es aus jenen äußerlichen Verlockungen zum Theater drängt, ohne Plan, ohne genügende Überlegung, ohne jenes hochgesteckte Verantwortungsgefühl, das hier notwendiger als in jedem anderen Berufe scheint, weil Wahrheit und Lüge, Schein und Trug, Schuld und Reue so nahe beieinander liegen wie sonst irgendwo. Es soll nur den Wahn zerstreuen helfen, daß die Bühne und ihr Beruf irgend etwas schaffen können, das nicht mit angespanntester Selbstzucht und Unterordnung, mit eisernem Willen, mit zähester Energie und dreimal Fleiß errungen, erkauft und bezahlt werden muß. Daß nur in der Ergebenheit zu letzten menschlichen und künstlerischen Opfern der priesterliche Sinn liegen kann, dessen die Bühne unablässig und demutsvoll bedarf. Daß ein Glück — wie es sich der Durchschnittsmensch vorstellt — das Letzte und Späteste ist, woran der Künstler denken mag und darf. Daß hier ein Jeder mit dem bezahlt, was er im tiefsten Wesenskerne ist: der Mittelmäßige mit ewiger Nörgelsucht, ewiger Unzufriedenheit oder dem Versinken in ein qualvoll alltägliches Beamtentum, der Kluge, klar Denkende mit seinem Verstand und das Genie mit seinem ganzen zermarterten Leben. Kein tieferes, schmerzlicheres, erschütternderes Beispiel für diese ewige Wahrheit als die Flamme, die in Ludwig Devrient brannte, strahlte und jäh verlosch.

In ihm scheinen sich alle spielerischen Instinkte der Zeit, aber auch alle schauspielerischen Ausdruckskräfte

und Fähigkeiten der ganzen Nation wie in einem einzigen kostbaren Gefäße gesammelt, wie in einem einzigen begnadeten Menschen inkarniert zu haben. Bei den romanischen Völkern, deren Verwandlungs- und Spieltrieb so offen daliegt und alle Äußerungen des Lebens stetig durchdringt, ist dieses Unbeschreibliche öfter Ereignis geworden. Deutschland hat nicht so viele repräsentative Schauspieler hervorgebracht — schon darum, weil die meisten höchstens für eine Epoche, für eine Richtung, für die Literatur, selten oder nie für ein ganzes Volk stehen und gelten konnten. Das geschah und geschieht nur dort, wo die besten, reinsten Kräfte und Talente der Masse, die innere Melodie breiter unterer Schichten ans Licht streben und zu klingen beginnen. Darum ist Girardi eine so einzigartige Erscheinung gewesen wie es Raimund war, wie sie der gesegnete österreichische Boden immer wieder hervorbringen wird, solange er noch genug Tragkraft und die unbedingte Echtheit der Unvermischtheit besitzt. Deutschlands große Schauspieler sind selten Produkte oder Repräsentanten der deutschen Stämme gewesen. Was ist in Ludwig Devrient vom geborenen Berliner? Nichts, oder höchstens eine gewisse geistige, mutwillig witzige Beweglichkeit, die aber lange nicht so vorherrschend ist als der romanische Einschlag, der in dieser nach Deutschland eingewanderten holländischen Emigrantenfamilie zweifellos wurzelhaft tief saß. Der eigentliche Zauber seines Wesens aber, die düster-vulkanische Kraft, die dämonische Feuerseele, die geniale Unbändigkeit, sind persönlichstes Eigentum und ein letztes Rätsel göttlicher Begnadung.

Er war der Schauspieler — schlechthin. Er war der Glückliche, der den inneren Konflikt jeder geistigen Existenz zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Wollen und Müssen, zwischen Phantasie und Vernunft dissonanzlos löste, indem er so lebte, wie es sein inneres Gesetz, seine seelische Laune ihm eingab oder vorschrieb: Als Schauspieler — was er durchaus mit allen Phasern seines

Wesens war. Und da dies im Grunde — allen anderen Meinungen zum Trotz — doch eine tragische Lebensform ist, sprunghaft, zerrissen, allem Bürgerlichen bis zur Verhöhnung und Unversöhnlichkeit weltenfern, in der beständigen Gefahr, an sich zugrunde zu gehen, so ist er auch mit unmittelbarster, unbeugsamster Notwendigkeit diesen Weg bis ans Ziel geschritten, tragisch zugrunde gegangen wie er gelebt. Es war in ihm etwas Ahasverisches, etwas vom uralten Seelenwanderungstrieb, wie ihn nach ihm nur noch Friedrich Mitterwurzer besessen. Es war in ihm eine Beweglichkeit der inneren und daher auch der schauspielerischen Gesichte, die kein Maß und keine Grenzen kannte und zwischen höchster Tragik und tollster Heiterkeit, zwischen Menschen aller Grade, Zonen und Schicksale nach Lust und Gefallen virtuos pendelte. Es war ein besonderes Talent in ihm, Entwurzelte, Ausgestoßene, Getretene zu spielen, Angehörige jenes ewig wandernden, innerlich rastlosen Volkes — Juden aller Art und Beschaffenheit. Und es war ein Rausch, ein Fieber, eine Besessenheit und Wahrheit in ihm, die in seinen guten Jahren unbedingt faszinierten, gleichviel, ob sie sich unmittelbar aus ihm lösten oder erst durch Wein angefeuchtet, entbunden und sublimiert werden mußten. So ist er — nicht durch das Blut, aber aus seelischem Geblüt — der Schauspieler des Volkes geworden, der Liebling breiter Massen und nebenbei doch der Abgott der Literaten und Ästheten, die jede Kraft, die ihnen am fernsten und unerreichbarsten ist, notwendig am meisten bewundern. So ist er der Schauspieler der Romantik geworden, wie er menschlich und geistig ganz ihr Kind war — der Schauspieler einer seltsam unwirklichen, spukhaft durchsetzten, seelisch dunkeln und erregten Epoche. So ist er der Held eines Abenteuer-, Sagen- und Legendenkreises geworden, wo die Grenzen zwischen Wahrheit und Erfindung verschwimmen, wo für die eine Sehnsucht nach einer repräsentativen Bühnenerscheinung ein Name und ein Mann

gesucht wurde. Auf ihn — der wahrhaft wie ein feuriges Meteor am deutschen Kunsthimmel auftauchte und berstend verschwand — scheinen die schönen und tiefen Verse Alfred Kerrs zum Tode Josef Kainz' wie gemünzt — eine fromme Frage unserer Unwissenheit:

„Wer warst du, Seele, wundersame?
Wer warst du, die ins Finstre schied?
Ein Zaubervogel? eine Flamme?
Warst du ein Wein? warst du ein Lied . . .?"

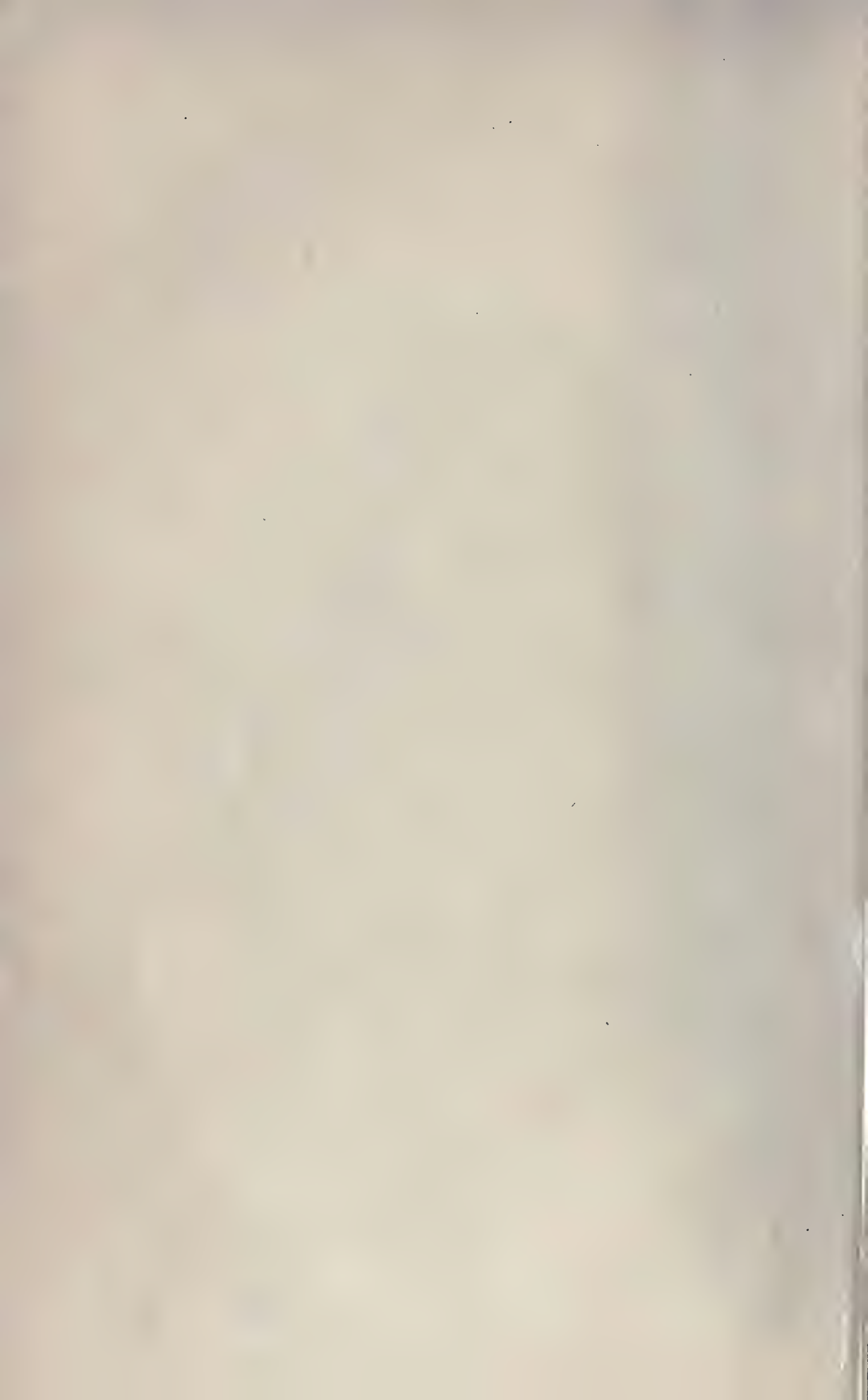
Ludwig Devrient — scheinbar ganz Sagengestalt und Symbol — hat aber dennoch auch ein äußeres Leben gelebt, das verzeichnet und beschrieben sein will.

Schätzt man hier als nüchterner Beobachter und gewissenhafter Historiker den Abstand zwischen Wirklichkeit und Metaphysik dieses Lebens nicht so hoch ein, als es eine phantastisch erregte Zeit tat, als es das romantische Bedürfnis unserer banalen Alltäglichkeit, unserer materialistischen Kunstauffassung zu tun geneigt ist, so bleibt noch immer genug, um das äußere Dasein eines großen Schauspielers vor hundert Jahren von den Lebensbedingungen eines heutigen gebührend zu trennen. Die Hast und Unrast unserer Zeit, ihr gewaltsam beschwingtes, bis in die letzten Möglichkeiten ausgepreßtes Lebenstempo, die Vielfältigkeit der Eindrücke und Stimmungen, das äußere Getriebe des Theatralischen, das Wesen der Reklame und Kritik stellen jene Zeit so weit von der unseren, wie die gute alte Extrapost von einem modernen Luxuszug. Aber gerade in dieser behaglichen, gemütlich ruhigen Führung des Metiers lag die unendliche Macht lockernderer Freiheit, lagen Reiz und Verführung zu bunten Abenteuern, zu einem starken, tief befriedigenden Ausleben.

Man glaubt ja den Schauspielern, diesen verwöhnten Kindern und Zauberern einer Scheinwelt, nicht gerne Bedürfnis und Notwendigkeit einer alltäglichen Wirklichkeit. Und der phantastische Enthusiasmus des naiven Zuschauers läßt sich seine Lieblinge nur ungern der glänzenden Attribute



Ludwig Devrient



einer fürstlichen oder märchenhaften Höhenstellung entkleiden. Und es sind die Schlechtesten nicht, die den Übergang zum banalen Leben kaum oder nur mühsam finden. Es sind im Gegenteil die Besten und Echtesten, wahre Kinder und wahre Künstler. Ludwig Devrient hat immer wie ein Schauspieler gelebt, in alles den Sinn und die Form großen Komödiantentums getragen. Aber nicht etwa die Hohlheit einer leeren Pose, die sich mit dem erborgten Glanz von Flitterkostümen behängt und in allen Lagen des Lebens ebenso schlecht und aufdringlich schauspielert wie auf der Bühne. Es war ein tiefes, glühendes, naives Menschentum, das den dämonischen Zwang seines künstlerischen Temperamentes ganz einfach ins wirkliche Leben trug wie später Bogumil Dawison und Friedrich Mitterwurzer, die auch die künstlerisch proteische Richtung von Devrients vielfacher Art zeitgemäß fortsetzten und wie in unseren Tagen eine schauspielerisch anderswohin zielende, menschlich tiefverwandte Persönlichkeit, Adalbert Matkowsky, den man mit einer bewundernden Devotion den „letzten Komödianten" genannt hat. Devrients berühmtes Berliner Zechlokal, bei Lutter und Wegner, die Stimmungssphäre seiner erregten Phantasie, war auch Adalbert Matkowskys Hexenküche, wo freilich kein faustischer Verjüngungstrank gebraut wurde, sondern das narkotische Gift holder Vergessensträume und phantastischer Visionen, deren Weg zu körperlicher und geistiger Auflösung führte. Für Ludwig Devrient waren die Schranken zwischen seiner Welt und der Bürgerlichkeit nicht vorhanden. Er hatte weder die Sehnsucht, sie zu überspringen, noch weniger die, sie niederzureißen. Er war ein Komödiant und stellte sich so ins Gefüge der Welt. Er betrank sich jede Nacht; er prügelte einmal in Breslau einen Kritiker, dann wieder einen Kollegen oder Nebenbuhler und gewöhnlich seinen Garderobier. Er warf das Geld zum Fenster hinaus, nach Laune und Gelegenheit, oft wieder stille Werke wahrhafter Wohltätigkeit unauffällig übend. Er machte unmäßige

Schulden, die zu wiederholten Pfändungen und beinahe zur Haft führten, er trieb ein tolles Liebesleben, war dreimal verheiratet und geriet zum Schluß in die Netze einer kleinen koketten Tänzerin, die sich an ihn herangedrängt hatte. Maß war ihm kein bekanntes und notwendiges Wesenselement und jede Konvention wie Selbstbeherrschung ein tiefer Greuel und ein verächtliches Zeichen von Schwäche und Unpersönlichkeit. Und gerade von seiner Herkunft, der Umwelt seiner Kindheit und den Maximen seiner Erziehung hätte man Maß und Selbstbeschränkung erwarten und wünschen dürfen.

Denn er stammte aus einer gutbürgerlichen, wohlhabenden Familie. Und wieder zeigt es sich, wie wenig alle natürlichen und logischen Voraussetzungen mitsprechen, wenn die letzten Rätsel alles Schöpferischen, wenn die geheimnisvollen Stimmen des Blutes offenbar und laut werden. Niemand hätte in dem Sohne des angesehenen Berliner Seidenhändlers, der bestimmt schien — gleich seinen älteren Brüdern — die Kaufmannstraditionen des Hauses würdig fortzusetzen, diese exzessive, abirrende Gefühls- und Geisteslinie vermutet. Nicht einmal die Vorführung eines bestimmten Beispieles und Vorbildes im Kreise der Familie oder der näheren Umgebung konnte für eine plausible Erklärung eintreten. Das war erst später der Fall, als die drei brüderlichen Neffen Ludwigs, Karl, Eduard und Emil, dem berauschenden aber warnenden Beispiele des großen Oheims folgend, auch zur Bühne liefen, allerdings schon mit bürgerlicherem, gemäßigterem Einschlag — ein wahrhaft leuchtendes Dreigestirn am deutschen Theaterhimmel, drei wichtige, notwendige Marksteine in der Entwicklung der deutschen Bühne. Karl August, der älteste, bedeutend als Schauspieler und der Gatte der berühmten Schröder-Devrient, die, das Mimisch-Geistige mit dem Musikalisch-Sinnlichen zu höchster Meisterschaft verbindend, für den damals viel innigeren Zusammenhang und gemeinsamen Empfindungsboden der beiden Schwe-

sterkünste ein vollendetes Symbol bezaubernder Weiblichkeit und genialer Gestaltungskraft war. Philipp Eduard, der zweite Bruder, als langjähriger Direktor und Reorganisator des Karlsruher Hoftheaters in der vordersten Reihe von Deutschlands bedeutenden Dramaturgen stehend, wie als der erste zusammenfassende Geschichtsschreiber deutscher Schauspielkunst der Anbahner und Wegweiser einer geistigen Richtung, die sich erst heute halb wissenschaftlich halb künstlerisch kräftig auszubauen beginnt. Und endlich Gustav Emil Devrient, der dritte, jahrzehntelang Deutschlands gefeiertster Schauspieler und angeschwärmtester Held, der Liebling der Dresdner und der Mittelpunkt ihrer Hofbühne, den ein reiches Leben und unzählige Gastspielfahrten durch die halbe Welt führten, in die er Namen und Ruhm deutscher Schauspielkunst trug und die Resonnanz und Empfindsamkeit für eine idealistisch schönfärbende Richtung, die freilich von der Art seines großen Oheims ziemlich weit ablag. Von hier an blieb die durchbrochene Tradition der Familie wieder lückenlos — dem Theater verschrieben. Und die Verbindung des Hauses Devrient mit dem Hause Schröder, die ebenbürdige, würdige Fortsetzung und Verbreitung des alten Familientalentes in Otto Devrient, dem bekannten Dramaturgen, und dem Wiener Burgschauspieler Max Devrient beweisen die künstlerische Kraft und Fruchtbarkeit dieses ehrwürdigen, kultivierten Familienbodens.

In dieser Atmosphäre wuchs der junge Ludwig auf, freilich ohne die zärtlich behütende Hand einer Mutter, die früh gestorben war, mit dem Vater nicht sonderlich zusammenstimmend, einsam, verwahrlost, ungeliebt. So verirrte sich und flüchtete sein unruhig suchender Geist auf die Straße und fand das Theater. Bildungsbestrebungen anderer Art bedeuteten ihm nichts. Die Schule war ihm ein Greuel. Aber in der ihn berauschenden Wirkungssphäre und persönlichen Hingabe eines Kanzelredners fand er bereits aus dem kindlichen Spiele den Weg zum inner-

sten Bedürfnis seines eigenen Wesens und aus der mystischen Inbrunst eines Gottesdieners zu den geheimsten — leider so oft verschütteten — Quellen des Theaters. Was nun folgte, war nicht mehr ungewöhnlich. Er brach aus, wurde zurückgeholt und einem Posamentierer in die Lehre gegeben. Aber der Zwang vermochte nichts bei einer so starken, eigenwilligen Natur. Auch der Versuch, ihn ins Geschäft des Vaters einzuführen, mißlang nach dem kostspieligen Abenteuer einer Reise nach dem galizischen Brody aufs gründlichste. Da gewann in Leipzig, das damals ein glänzendes Theater hatte, unter der Einwirkung des großen, vielbewunderten Schauspielers Ochsenheimer der alte Plan die alte Macht über ihn, und am 18. Mai 1804 betrat er — etwa zwanzigjährig — als Bote in der „Braut von Messina" in Gera die Stätte seines Schicksals. Er soll gut gesprochen haben, und ein Stab, den ihm der Direktor hilfreich in die Hand gedrückt hatte, bewahrte ihn vor den üblen körperlichen Hilflosigkeiten schauspielerischer Anfängerschaft. Dann ging es bald aufwärts. Dessau — wo er noch unter dem angenommenen, aber schon geschätzten Namen Herzberg spielte — zeigte schon Griff und Spuren des Genies. Hier trat zum letzten Male die Möglichkeit einer Rückkehr ins bürgerliche Leben, einer Versöhnung mit dem unerbittlichen Vater an ihn heran, welche eine Art mystischer Bedingung, die er sich selbst gestellt hatte, wieder verwarf. Der Prüfstein, den er sich für einen Abend setzte, die Rolle des Kanzlers Flessel in Ifflands „Mündel" — durch sein letztes Auftreten darin kurz vor seinem Tode auch sonst seine Schicksalsrolle — entschied für ihn, ein Stein, der wahrhaftig ins Rollen kam und mit dämonischer Hast in den Abgrund kollerte. Nun war er dem Theaterteufel ganz verschrieben, und nun kam die große Zeit von Entwicklung und Aufstieg, die keine privaten Hemmungen und Erfahrungen, nicht das Unglück seiner Ehe und seiner materiellen Verhältnisse, nicht die beginnende Verwüstung

seiner Gesundheit mehr aufhalten konnten. Breslau — damals unter Professor Rhode eine vortreffliche Bühne — bedeutete den Höhepunkt seiner Leistungskraft, wenn auch nicht seiner Berühmtheit, was ja selten identisch ist. Dort durfte er alles Mögliche in buntem Wechsel spielen, dort schuf er sich jenes unerhörte Repertoire, das mühelos zwischen „König Lear" und „Schneider Fips", „Franz Moor" und „Rochus Pumpernickel", „Shylock" und der „Frau Rußkachel schwankte — vom Falstaff zum Juden Schewa und zu dem alten Leibeigenen Ossip in Raupachs „Isidor und Olga" führte, zwei der tragenden Rollen und beliebtesten Publikumstücke des damaligen Spielplanes. Nur die kühlen Vernunftmenschen, die schmiegsamen Diplomaten, wie Carlos in „Clavigo" und „Antonio" in „Tasso", deren Flamme hinter einer Mauer von Haltung und Selbstbeherrschung heimlich und verborgen brannte, und die gerade Carl Seydelmanns, seines Nachfolgers und Erben, ureigenstes Gebiet waren, lagen Devrients beweglichem, impulsiv offenem, leidenschaftlich gelöstem Wesen fern. In Breslau wurde er auch der ausgesprochene Liebling, der es sich sogar erlauben durfte, mitten in einer Aufführung des alten Schauspiels „Die Soldaten" als Schacherjude Moses dem Publikum die Nachricht von Blüchers Sieg an der Katzbach vorzulesen. Seine Berühmtheit und sein Ruf waren hier schon so groß, daß ihn die allgemeine Stimmung nach Ifflands Tode als einzig würdigen Nachfolger bezeichnete. In Berlin trat er dann sozusagen in den europäischen Lichtkreis. Die Freundschaft mit dem wesensverwandten E. T. A. Hoffmann, die mehr als bloßes Verständnis oder Sympathie war, durch mehr als bloß gemeinsame Trinkfreudigkeit und verwandte Neigungen begründet und befestigt, einfach den Sinn der Zeit und ihr dämonisch erregtes Kunst- und Lebensgefühl in zwei beispielgebenden Menschen und ihrer produktiven Betätigungsform symbolisch zusammenfaßte, der Verkehr mit Grabbe, um den damals schon der Nachtspuk der Zer-

setzung und Auflösung nicht minder sein tolles, gespenstisches Wesen trieb, die Symposien bei Lutter und Wegner, sein wildes, fesselloses, gar nicht hofschauspielermäßiges Leben, der Skandal seiner dritten Ehe, die genial unbekümmerte Unbeständigkeit seiner Leistungen, die zwischen Offenbarungen und Willkürlichkeiten schwankten, das ungebundene Zecherdasein, dem bald alle Gewalt über sich entglitt, machten seine Existenz in der damals noch kleineren, provinziell gefärbten Stadt zu einem vielbesprochenen Mittelpunkt gesellschaftlichen Klatsches, seinen Abstieg und sein erschütterndes Ende zu einer wahrhaften Tragödie und Katastrophe. Am 30. Dezember 1832, kaum fünfzig Jahre alt, ist Ludwig Devrient in Elend und Erbärmlichkeit gestorben. Körperlich zerstört, geistig und seelisch gebrochen, ein Zerrbild seiner selbst und seines Ruhmes, und an sein Schmerzenslager drangen die Hosiannarufe, mit dem ein bis zur Roheit undankbares, rasch vergeßliches Volk bereits seinen Nachfolger umjubelte.

Sein Name aber kann nicht vergehen, denn er war ein Genie, ein schöpferischer Gestalter und der Schauspieler seiner Epoche gewesen. Er gehörte zur Romantik, wie vor ihm Iffland zu den Klassikern, und nach ihm Carl Seydelmann zu den rationalistischen Erscheinungen des jungen Deutschland. Auch seine Lebensspuren können nicht vergehen, denn hier hat die Meisterhand des Schicksals eine erschütternde Tragödie von menschlichem Übermaß und menschlichem Fall geschaffen. Die Kräfte, die sich in ihm ballten, sind ewig und unvergänglich, weil sie die einzigen wahren, erfühlten sind, weil er sie in Treue und Reinheit hochhielt. Wenn viel damit gesagt wäre, könnte man formulieren: Er war ein Realist, kein Schönheits-, aber ein Wahrheitssucher, und darum immer neu, kühn und überraschend bis zur äußersten Verhüllung seiner eigenen Körperlichkeit. Bauernfeld vermerkt bei seinem Auftreten in Wien: „Er spielte jederzeit individuell, niemals schematisch oder nach der Schablone in hergebrachter

Theaterweise; er wußte schönes Maß zu halten, trat aber auch scharf und charakteristisch auf, ohne je zu übertreiben. Die Kunst, eine Maske zu wählen und der angenommenen Gestalt in Haltung und Ton gleichzubleiben, war bei ihm im höchsten Grade ausgebildet. So also im überzeugten Gegensatz zu Goethes Maximen der Weimarer Schule stehend. Er war für seine Zeit neben den Klassikern der Schauspieler der rollenschreibenden Geschäftsdichter Iffland, Kotzebue und Raupach gewesen. Er wäre für unsere Zeit, auf die er sicherlich nicht weniger gewirkt hätte, der Schauspieler einer dunkeln, grotesken, witzig skurrilen Richtung geworden, der Schauspieler für Eulenberg, Wedekind, Shaw und Sternheim oder russisch gesprochen eine Gogol- und Dostojewskinatur. Sein Franz Moor soll ein großes Erlebnis künstlerischen Impressionismus gewesen sein, also kurz dasselbe, was ein allerjüngstes Geschlecht Expressionismus nennt. Die berühmte Rauschszene im Garten, die gierig-sinnliche Werbung um die trauernde Amalia haben die Zeitgenossen als ein unübertroffenes Meisterstück kühnster, bis zu den äußersten Grenzen gespannter, farbig schillernder Schauspielkunst viel gerühmt und viel bewundert. Und sein König Philipp fand — ähnlich wie Mitterwurzer — in dem rein menschlichen Gefühl des betrogenen Gatten und betrogenen Freundes Schlüssel und Weg zum innersten Wesen dieses despotischen Sonderlings.

Er war kein Sprecher im rhetorischen Sinn, also durchaus kein Pathetiker. Ihm floß das Wort aus dem Ausdruck und der Ausdruck aus der Empfindung. In jüngeren Dessauer Jahren pflegte er noch vor dem von zwei Kerzen erhellten Spiegel zu studieren, die Weinflasche neben sich. Später sah er seine schauspielerischen Gesichte nur mehr innerlich und konnte sie in jedem Augenblick — in Spelunken wie auf der Straße — zauberisch heraufbeschwören. Diese Improvisationen sollen seine genialsten und machtvollsten künstlerischen Augenblicke gewesen sein. Wenn

Romantik auch in der Schauspielkunst die Geburt des phantastischen Erlebnismoments aus dem Geiste dichterischer Gestaltung bedeutet, dann war er das schauspielerische Symbol der Romantik, ihr Histrione schlechtweg. Büffeln und Grübeln lagen seiner Art fern. Darum war er wohl der Funktion, aber nie dem inneren Wesen nach Regisseur oder ein planvoller Baumeister überhaupt. Die Narrenschelle, die mit dem Einfall klingt und klingelt, baumelte beständig in schmerzlichen Dissonanzen und Bitterkeiten an seiner edlen Erscheinung.

Die Wirkung seines Wesens war groß. Seine magnetische Anziehungskraft nicht minder. Dieses erwachsene, unverbesserliche Kind entwaffnete. August Lewald, der bekannte jungdeutsche Schriftsteller und Theatermann, hat diesen Hauptzug in Devrients Wesen sehr treffend und anschaulich geschildert: „Er war ein Kind bis zu seinem Tode geblieben. Wie sich ein großer Künstler im Leben aufzuführen habe, was ein guter Hausvater tun müsse, wie man das Seine zu Rate halte, sei es nun Kraft, Gesundheit, Geld, dies alles hat er nie begriffen. Wie oft seine Schulden von der Großmut seines Königs auch getilgt wurden, immer von neuem wuchsen sie ihm über den Kopf. Wie drohend ihm auch schon plötzliche Erkrankungen betroffen hatten, immer von neuem setzte er sich ihren Anfällen durch sein ungeregeltes Leben aus. Man sagte: ‚Es ist schade um ihn‘. Aber das war nicht das Rechte; wäre Devrient im Leben anders gewesen, so hätte er uns nie der Künstler Devrient, wie er war, werden können.“

Es war eine tiefe innere Verwandtschaft mit keinem geringeren als Ferdinand Raimund in ihm. Eine Verwandtschaft, die auch bis zu einem ziemlichen Grade äußerer Ähnlichkeit ging. Ludwig Devrient hat nie durch seine Erscheinung bestochen oder sofort gewonnen. Sein Körper war eher untersetzt als edel und ohne jede würdevolle Fülle. Der Kopf von tiefschwarzen, zerzausten, ungepflegten Locken ungebärdig umrahmt. Das Gesicht länglich, hager,

bleich und stets fiebrig hektisch, durch eine ausgeprägt scharfgeschnittene Hakennase charakteristisch gemacht. Die Hände fein, zart und in ewiger nervöser Beweglichkeit. Aber die Flamme in ihm besaß doch ihr Ventil, durch das sie nach außen brannte und strahlte. An diesem Antlitz war alles Auge, an diesen Augen war alles Seele, an dieser Seele war alles Aufruhr und Glut. Der Weg führt von außen nach innen zu Raimund zurück. Dieselbe psychische Zerrissenheit, derselbe Hang zur Selbstquälerei und Selbstironie, derselbe grüblerisch-melancholische Zug und dieselbe Intensität und Leidenschaft des Erlebens, die sich oft in tollen, sprunghaften Streichen Luft machen mußte, immer wieder in der narkotischen Betäubung des Alkohols Vergessenheit suchte. Diese beiden seltsamen Menschen hatten sich rasch zueinandergefunden, und als Devrient im Winter 1829/30 sein berühmtes, aufsehenmachendes Gastspiel im Burgtheater absolvierte, schienen sie unzertrennlich. Bauernfeld, in seinen „Alt-Wiener Erinnerungen" dieser Eindrücke enthusiastisch gedenkend, findet für beider Leben und Schicksal die eine tragische Formel: „Ludwig Devrient, gleich seinem Freunde Raimund, verzehrte sein Leben rasch, in ewig aufreibender Leidenschaft. In wem das heilige Feuer brennt, den verbrennt es auch nicht selten." Wäre Raimund nicht sein eigener unerreichter Schauspieler gewesen, so hätte es Ludwig Devrient sein müssen. Der dämonischen Seelenverwandtschaft glich die schauspielerisch-künstlerische. Eine phantastische Realistik war ihre Grundnote, und für die grausig-grotesken Nachtzeiten menschlicher Natur haben diese beiden großen Künstler — darin ganz Kinder ihrer merkwürdigen Zeit — den letzten schöpferischen und erschöpfenden Ausdruck gefunden, der nie unecht werden sollte. Der berühmte Ausspruch Devrients über Raimund: „Der Mann ist so wahr, daß ein so miserabler Mensch wie ich ordentlich mitfriert und leidet" war wirklich mehr als ein Zeugnis der Freundschaft oder als eine bloße Geste verbindlicher Höflichkeit.

Was ist von Ludwig Devrient geblieben? Was ist das Dauernde, Ewige in ihm — im Sinne einer Entwicklung fortwirkender Beispielskraft, die erst mit innerster Berechtigung „Theatergeschichte“ heißen kann? Hat uns dieses Phänomen mehr hinterlassen, als bloß jenen Legenden- und Sagenkreis, der sich in schöner, theatralischer Übertreibung und Erfindungskraft immer dichter um ihn zog, mehr als diese Anekdotensammlung erzählungsbedürftiger Zeitgenossen, mehr als jener feine Duft einer Persönlichkeit, deren ganze Art in Besonderheit wie Absonderlichkeit leider unzeitgemäß geworden und hinabgerauscht ist. Hier aber baut sich die Brücke zu unserem Gefühl, zu unserer Bewunderung und unserer Klage. Müssen wir es nicht in Schmerzen bedauern, daß eine Romantik wie diese, eine dämonische Gewalt und Besessenheit wie diese mit sich selbst und ein paar letzten Ausläufern, wie Dawison, Mitterwurzer und Matkowsky endgültig abgetan, verschwunden und unwiederbringlich scheint? Daß alles, was dafür blieb, uns so schwach und gering, entnervt und kraftlos, beamtenhaft und korrekt, gebrechlich und prahlerisch anmuten muß — im Leben wie in der Kunst?

Schon die Zeitgenossen empfanden das Außerordentliche dieser Erscheinung, haben ihr überschwenglich gehuldigt, ihr Denkmäler der Dankbarkeit und Dauerbarkeit errichtet. Es wimmelt in der deutschen, dramaturgischen, ästhetischen, Chronisten- und Alkovenliteratur von Erinnerungen an Ludwig Devrient. Holtei, Lewald, Rellstab, Funk — um nur einige zu nennen — haben Bausteine herbeigetragen, haben Altäre getürmt, haben Opferflammen für ihn entzündet. Ein wahrhaftes Lebensbild — das in unserem Sinne Theatergeschichte sein könnte — fehlt noch. Und würde doch — gut erzählt — mehr als ein Buch sein. Denn was Ludwig Devrients Persönlichkeit so einmalig, sein Andenken so rein, sein Schicksal so schmerzlich und seine Erinnerung so bedeutsam macht, ist nichts betont Prinzipielles, nichts technisch Schauspielerisches,

nichts vielgestaltig Komödiantisches, das man so gerne an ihm rühmt, nichts Schulmäßiges und Pädagogisches — obwohl ihm auch das in jüngeren Jahren nicht fremd war — sondern nur eine Kleinigkeit: Das Herz, das empfindende, schaffende, brechende Herz. Ein gutes Wort Bauernfelds hat ihn den „Heros rein menschlicher Schauspielkunst“ genannt. Und damit war er mehr als ein Einzelmensch, er war ein Symbol der geheimsten Seelenfäden, die den Deutschen mit dem Theater verknüpfen und für die es nur das eine Wort „Erlebnis“ gibt. Für diese letzte Sehnsucht ist er gestorben, wie er sich für sie verbraucht und verschwendet hatte. Nichts wahrer als der Nachruf seines Neffen Eduard Devrient in seiner berühmten „Geschichte deutscher Schauspielkunst“ — Steintafeln in diesem ewigen Mausoleum: „Das überspannte Kind, das mit seinem Willen niemandem wehe getan als sich selbst, der an seine Kunst ganz hingegebene Bringer so erschütternder und entzückender Naturoffenbarungen, hat einen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewonnen, wie noch kaum der Ruf irgendeines andern Schauspielers. Es geht eine geheimnisvolle, instinktartige Erkenntnis durch die Nation, daß der Meister Ludwig sich verzehrt habe, ihr zu Genuß und Gewinn.“ — — —

Wer warst du Seele, wundersame?
Wer warst du, die ins Finstre schied?
Ein Zaubervogel, eine Flamme?
Warst du ein Wein? warst du ein Lied . . .?

Die alte Frage klingt wieder auf, gleich des Hirten traurig-trostloser Weise auf Kareol, aber die Antwort fällt nun nicht mehr schwer. Der so lebte und starb war nur — ein Genie.

Heinrich Anschütz.

Es ist heute der schwerste und berechtigtste Vorwurf gegen das deutsche Theater, daß es zu bürgerlich geworden sei, zu sehr befangen in wirtschaftlichen und sozialen Beziehungen, die notwendig ein trockenes und geschäftsmäßig kühles Beamtenmaterial züchten müssen. Daß jede Romantik, die ganze wilde und schön entfesselte Abenteuerlichkeit seiner Frühzeit, daß Rausch, Ekstasen und der freudige Fanatismus bunter Maskenspiele zu einer ledernen Alltagskomödie abgeklungen sind und das farbig und fesselnd Komödiantische großer Persönlichkeiten zu einer braven, fleißig gedrillten Korrektheit theatralischer Vorzugsschüler. Es ist hier wie mit so vielen Dingen äußerer und innerer Kultur. Eine ungestüm vorwärtsdrängende Entwicklung hat mancherlei vielerprobt und erstaunlich allgemein gemacht. Jeder Anfänger und Schüler steht in allem Technischen, in der Versiertheit mit den Mitteln oft weiter, als vor Jahrzehnten mancher Meister. Ebenso wie heute ein fixer Gymnasiast in einem Zeitalter journalistischer Prägung einen Stil runder und flüssiger Sprachvertrautheit mühelos beherrscht, um den ihn mancher Schriftsteller von Rang vor hundert Jahren bestaunt und beneidet hätte. Auch das menschliche Material — jenes zumal beim Schauspieler durch das Geheimnis seines Berufes ungewisse Etwas, das man Charakter nennt — ist heute in sichtlich zunehmender Verbesserung begriffen, schon durch die immer inniger werdende Verquickung theatralischer und akademischer Gesichts- und Lebens-

kreise. Auch das darf und soll nicht unterschätzt werden, weil ja die angeborene Kultur einer auf innere und äußere Formen gegründeten Lebenshaltung eine der größten Vorbildlichkeiten des Bühnenmenschen bleiben muß. Der Schauspieler mit der guten Kinderstube ist bei mancherlei Hemmungen, denen besonders Frauen zu unterliegen pflegen, eine wertvolle Bereicherung in den Legitimitätsansprüchen der Bühne. Aber daß wir dieses billigend und erfreut erwähnen und verzeichnen, beweist nur wieder, wie sehr wir die Richtung des Urteils in einer Kunst verloren haben, deren schönstes Erlebnis es sein sollte, erst im freien Spiele dämonischer Kräfte sich eine einzige Richtung zu bauen, nämlich die charaktervoll ausreifenden Talentes und nicht die talentvoll gesellschaftlichen Charakters. Mit Lehrhaftigkeit ist den letzten Rätseln einer aus Instinkten quellenden Fähigkeit nicht beizukommen. Und wer es aus Theater- und Sittengeschichte weiß, wie oft Schauspieler kleiner, niedriger Herkunft in den Salons höchster Kreise den Ton für Mode und Umgang anzugeben vermochten, wie weit im besonderen das Aneignungstalent der Frau zu gehen vermag, alles erreichend, was sie werden will und alles vergessen machend, was sie war, wird auch hier alle braven Grundzüge menschlicher und künstlerischer Bildung nicht allzu hoch werten. Bürgertum und Wissenschaft, das akademische und häusliche Element, sind gewiß fortschrittliche Verbesserungen, aber nicht Notwendigkeiten. Und alle gute, systematische, unermüdliche Arbeit, die heute an und für das Theater geleistet wird, ist in so vielen Fällen nur ein betrübliches und mageres Symbol der Zeit: Ersatz. Darum wirkt jeder Vorstoß der Jugend — sie sei noch so unfertig, ungelenk und komisch ungezügelt — wie ein fröhliches Aufreißen verstaubter, blinder Fenster. Otto Brahms stärkste Wirkungen, das Heraufkommen Max Reinhardts und seines Kreises, dem gerade darum die Kennzeichen des Parvenutums nicht ganz fremd sind, neue Erscheinungen dieser frischen, verwe-

genen Art in München und Zürich haben so in die banale, dumpfe Werktagsatmosphäre des modernen Theaterbetriebs wieder einmal einen dyonisisch geschwellten, hoffnungsvoll grenzenlosen, begeistert empfangenden Zug echten, unermüdlichen Kunstgefühls getragen.

Das war nicht immer so und ist heute vor allem als glückliche Reaktionserscheinung zu werten. Als das deutsche Theater jung war, in den mutwillig durchlochten Kinderschuhen einer ungebundenen Freiluftentwicklung ging, sozial ungegliedert, gesellschaftlich verdächtig, künstlerisch erfreulich maßlos und leidenschaftlich, da war es umgekehrt und schien notwendig, in diesen ungefügig reißenden Strom einige Pilaster und Senkbleie einer verankernden Legitimierung zu bringen. Das allmähliche Nachlassen und Aufhören der Wandertruppenbewegung, die allmähliche Gliederung in Hoftheater, Stadttheater und der vom Wohlwollen reicher Mäzene gestützten Privatunternehmungen schuf zum ersten Male eine gewisse Seßhaftigkeit und mit ihr eine soziale Abgrenzung, die sich nun auch künstlerisch ihr eigenes Gesicht formte. Die Hoftheater standen in Vorbildlichkeit und Ansehen natürlich an der Spitze, und gerade ein dezentralisiertes, politisch noch auseinanderstrebendes Deutschland konnte die wetteifernden Kulturbestrebungen einzelner Fürstenhöfe nur günstig beeinflussen. Dem Burgtheater, der großen vorbildlichen Kulturschöpfung Josefs II., schlossen sich das Berliner Hoftheater und später — zumal unter Ludwig I. und Ludwig II. — das Müchner Hoftheater aufs erfreulichste an. Sie hatten das Glück, das nicht minder ein Verdienst ihrer erwärmenden, bevorzugten Lebensatmosphäre war, die Männer zu finden und zu entwickeln, die dem Theater Glanz und Ruhm, ihrem Stande gültiges Ansehen und soziales Gewicht und sich selbst unvergängliche Bedeutung sichern konnten: Vor allem Iffland in Berlin, Schreyvogel in Wien und später Dingelstedt in München.

Hier also entwickelte sich ein Milieu und eine Lebens-

temperatur, die das besaßen und mischten, was — wie das Klima den Pflanzen — Wesentliches schafft und bewirkt. In diesem Falle disziplinierten Kunstgeist und künstlerisch fruchtbaren Daseinsboden. Diese Vereinigung, diese Züchtung von Talent und Charakter hat das gestaltet und behütet, was etwa unsere Väter das Wunder, die Kirchenatmosphäre des Burgtheaters nannten und als solche empfanden, eine Überlieferung der Empfänglichkeit aufbauend, ebenbürtig jener der Kunstleitung und des Kunstgedankens. Das ist der Sinn der berühmten, in mancher Hinsicht auch gefährlichen Wiener Theatertradition, die nicht mehr ganz lebt und doch nicht ganz sterben kann, weil ihre innere Kraft wohl noch immer zu stark ist und nur auf den Arzt und Wiedererwecker zu warten scheint. Aber es muß vor hundert Jahren ein im Grunde wundervolles — um mit Goethe zu sprechen — „Lebensgefühl" gewesen sein. Diese innige Verschmelzung zwischen Bühne und Zuhörerschaft, diese gesellschaftliche Vorbildlichkeit und Beispielskraft großer künstlerischer Persönlichkeiten und vor allem ihr zu einem festen Familiengefühl geeinter Sinn, der das Wachstum des einzelnen, Erfolge und Aufstieg ebenso wohlwollend und freudig teilnehmend verfolgte, wie alles Mißgeschick mit aufrichtig schmerzlicher Empfindung. Das ist es vor allem, was der Wiener an seinem Burgtheater verlangt und liebt, und was die großen Beherrscher des Hauses, Schreyvogel, Laube, Dingelstedt, Wilbrandt und Burckhardt, auch stets zeitgemäß zu wecken und zu erhalten verstanden.

Das findende und erfinderische Genie in dieser Entdeckung einer einzig möglichen Theaterkultur, die besonders dem Lustspiel wundervolle Früchte brachte, ist Schreyvogel gewesen. Es ist kein bloßer Zufall, daß ihm beinahe kein einziges Engagement mißglückte, daß er dagegen die ganze stolze Reihe jener fand und zusammenschloß, die das erste Glied in der goldenen Kette erlauchter Namen und Beispiele bilden, fortwirkend in Geschichte

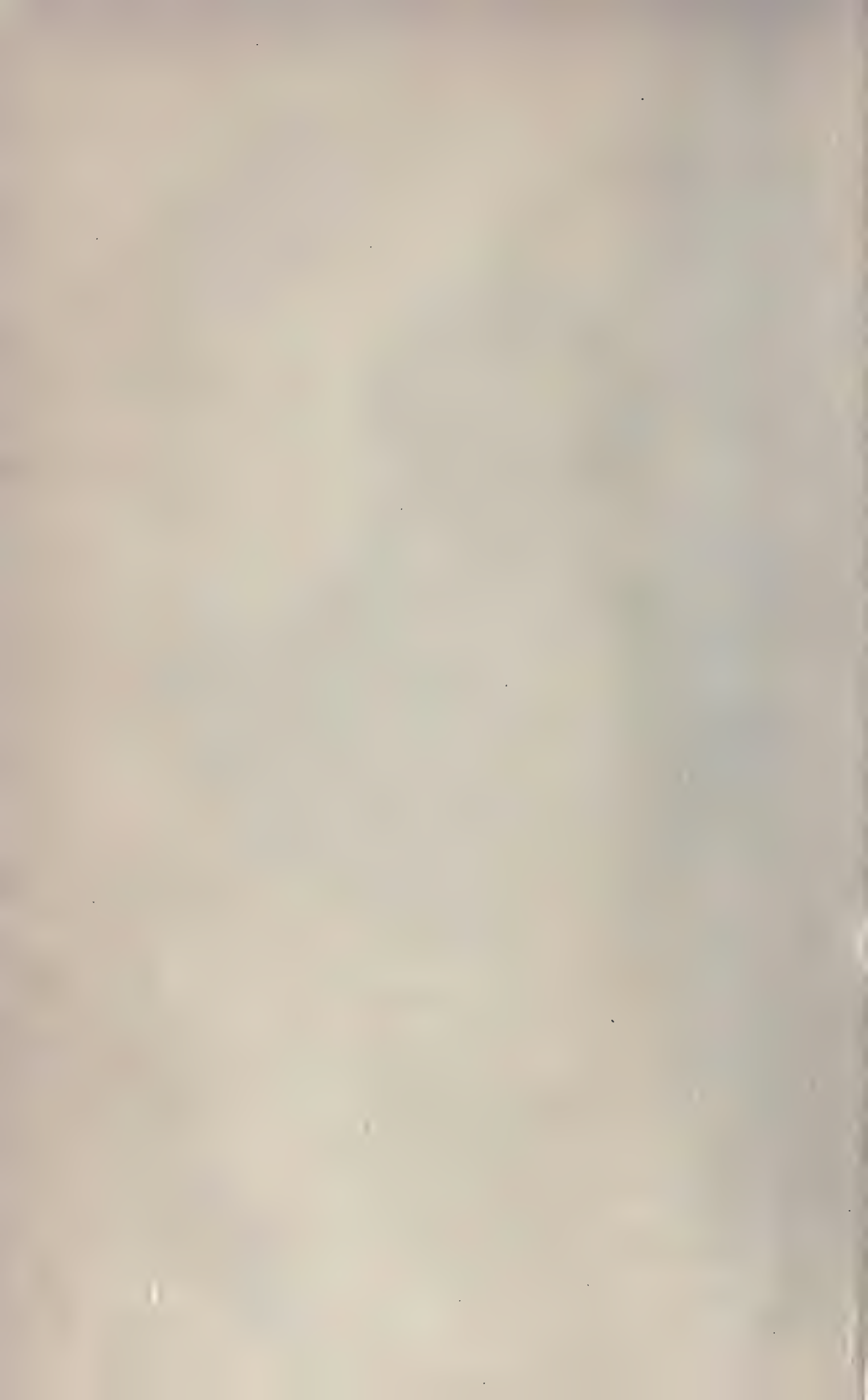
und Zukunft. Um nur einige zu nennen: Sophie Schröder, Julie Gley, spätere Rettich, Sophie Müller, Therese Peche, Julie Löwe, Amalia Haizinger, Heinrich Anschütz, Ludwig Costenoble, Ludwig Löwe, Fichtner, Wilhelmi und Laroche. Jeder von diesen ist ein Anfang und der Ausgangspunkt der Entwicklung, jeder dieser ist als Werdender gekommen und hat im und vom Hause letzte Reife und Vollendung empfangen. Jeder dieser ist nicht mit und für sich gestorben. Sie haben alle — Schillers Wort von der Mimenvergänglichkeit beschämend — das Ansehen und die historische Bedeutung typischer Erscheinungen erworben und erhalten. Allerdings wurde an ihnen — aus Verständnis und Überzeugung — geübt, was das höchste und innerste Wesen jeder idealer organisierter Theaterleitung ausmacht: Die schwierige Kunst, jeden zu seiner eigenen Persönlichkeit, zu seiner inneren Natur kommen zu lassen. Das und nur das kann auch der einzige Sinn schauspielerischen Unterrichts, schauspielerischer Belehrung und Unterweisung sein und gilt für Anfänger wie für die Ausgereiften. Und das haben auch die großen Kenner, Könner und Ethiker des deutschen Theaters, es als oberstes Gesetz betrachtend, nie übersehen. Es war das unvergleichliche Glück des Burgtheaters, daß seine bedeutendsten Führer — Schreyvogel wie Laube, der das charakteristische Wort von den jungen Leuten, die man schwimmen lassen müsse, prägte — diesem erhabenen Grundsatz unbedingt und unveräußerlich huldigten. Sie haben Goethes schönes und einsichtiges Wort erkannt und beherzigt: „Wer Schauspieler bilden will, muß unendliche Geduld haben." Darum sind die Spuren derer, die sie brachten und förderten in der Literatur nicht minder unauslöschbar wie in der Theatergeschichte und in der gesellschaftlichen Lokalgeschichte Wiens.

„Wie war das möglich?" wird der Laie erstaunt und bewundernd fragen. „Wie macht man das?" muß wohl der Fachmann neidvoll und neugierig ausrufen. „Wie er-



Heinrich Anschütz

64



füllt man diese schwerste und heiligste Pflicht eines Theaters, stillstandlos fortzuwirken, Nachwuchs und Jugend heranzuziehen und zu bilden, zeitgemäß und doch nie modisch zu sein? Wo ist dieses rätselhafte, begnadete Geheimnis zu finden, das auch Laube kannte und besaß, in der entlegenen Verstreutheit kleiner Provinzbühnen, in eckigen, unbeholfenen, verschüchterten, vielfach gehemmten Menschen den Keim zu entdecken, der nach Jahren und Jahrzehnten zum stolzen, würdigen Wuchs eines anspruchsvollsten Kreises wird?" Das Rezept ist zu verraten und bleibt darum doch immer noch schöpferisches Rätsel und Geheimnis, wie ja einer noch kein Dichter ist, weil er alle Buchstaben des Alphabetes kennt. Es heißt einmal „Menschen" engagieren und nicht Maschinen, die Fraglichen in ihrem inneren Wesen belauschen und betasten, wozu freilich nötig ist, daß man sich mit ihnen beschäftigt und sie zu erkennen sucht und zum andern, daß man sie mit — wie schon gesagt — unbeirrbarer Sachlichkeit und aus innerster Überzeugung entwickelt, beschäftigt, hütet, bewacht. Oft gegen ihren Wunsch und Willen, oft ihren Trotz und die schnell wachsende Unbescheidenheit niederzwingend, aber nie vergessend, daß dies alles Jugend ist und auch in diesem kleinen Staate das kostbarste, wertvollste und reizvollste Menschenmaterial. Bei Goethe — in den Gesprächen mit Eckermann — und in Laubes dramaturgischen Schriften, diesen goldenen Büchern des deutschen Theaters, ist zu lesen, wie man Schauspieler menschlich und darum auch künstlerisch behandeln, entwickeln und fördern müsse. Das Beispiel dieser beiden entzündeten und lebensklugen Idealisten der Bühne soll hierin — wie in vielem — unvergänglich sein und bei Friedrich Mitterwurzer seine Bedeutung für ein großes Schauspielerschicksal noch nachdrücklich erweisen.

Ist dies auch alles in scheinbarer Überbreite und mit übergroßer Unterstreichung polemischer, erzieherischer Zwecke gesagt, so ist damit doch der Lebensboden für

eine Erscheinung wie Heinrich Anschütz ungefähr festgelegt. Alles, was an ihrem äußeren oder inneren Leben wichtig erscheint, kann immer nur wieder aus diesen Voraussetzungen resultieren. Ein bürgerlicher Schauspieler, dennoch mit mancherlei heroischen Maßen und vor allem ein im besten Sinne des Wortes bürgerlicher Mensch. Anschütz trägt in die absterbende romantische Frühzeit des deutschen Theaters den notwendigen und kostbaren Zug der Verläßlichkeit, Behaglichkeit, Bildung und Ambition, der Fürsorglichkeit und Festigkeit in allen Familienbeziehungen und Standesfragen, mit eins: Jenes bürgerliche Element, das Iffland so glücklich eingeleitet hatte. Jenes, das damals wohltuende Reaktionserscheinung war und heute schon wieder den Überwinder braucht. Die Entwicklung aller menschlichen Verhältnisse verläuft ja im Großen immer nach denselben festgegründeten Erscheinungsformen. Sie bahnen sich an, brechen siegreich durch, dehnen sich aus und erleben schon auf ihrem Höhepunkte die ersten Verfallserscheinungen, die ersten Entartungen und komisch-tragikomischen Übertreibungen, die schließlich überwuchernd das spätere Ende vorbereiten helfen. Auch mit Anschütz fängt ein Typus an, der diese Entwicklung durchgemacht hat, dessen Höhepunkt ungefähr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit einer Erscheinung wie Emil Devrient erreicht wurde, und der heute noch in etlichen Ausläufern mehr oder minder erheiternd lebt, letzte aussterbende Exemplare, die bald Musealwert haben dürften: Der Typus des deutschen Hofschauspielers. Er ist menschlich oft und vergnüglich gezeichnet worden, ernsthaft und bis zur Karikatur. Titel- und Ordensschmerzen berühren ihn tief (bei Anschütz ist es noch ein seltener, denkwürdiger Zug und rechtfertigt seinen hellen Jubel, daß er der erste Schauspieler war, dem Kaiser Franz Josef den nach ihm benannten Orden verlieh.) Niemals im Leben — in keiner Situation — verläßt diesen Typus die Atmosphäre der Bühne, die ihn

auch mit einem reichen Zitatenschatz und beständig angewendeten Rollenfragmenten verschwenderisch ausstattet. Er ist im Mittelwuchs ein ausgezeichneter Darstellungsbeamter, gleichwohl in manchen Exemplaren ein bedeutender Künstler. Er ist ein musterhafter Familienvater, ein überall gern gesehener, trinkfroher Gesellschaftsmensch und über die kleinlichen Angelegenheiten schauspielerischer Selbstbehauptung hinaus ein guter Kollege und eine Zierde des Standes. Also im ganzen ein menschlich durchaus erfreulicher, oft erquicklicher Typus, noch ganz unangekränkelt von jenen Zügen schwerer Hysterie und Hypochondrie, die das Bild des heutigen deutschen Schauspielers so oft unangenehm trüben. In jener Reihe war Heinrich Anschütz, der erste Wallenstein Wiens, der erste Erbförster, der berühmte König Lear, Musikus Miller, Bancban, Odoardo, Meister Anton, der feine Zeichner so vieler bürgerlich behaglicher Lustspielgestalten, durch Jahrzehnte der bedeutendste Väterspieler der deutschen Bühne, der würdigste Anfang und der wertvollste Besitz, vor allem einer der prominentesten Schöpfer jenes undefinierbaren, aber doch so deutlich ausstrahlenden Burgtheatergeistes.

Auch ihm sind in einer 43jährigen Tätigkeit am kaiserlichen Institut Rückschläge, Enttäuschungen und Konflikte nicht erspart geblieben. Auch seine ganz aufs Breite, auf Langsamkeit und Nachdrücklichkeit gerichtete Natur hat der „liebende“ Witz der Wiener und mancher ihrer kritischen Wortführer nicht ungeschont gelassen. Und man mag es lebhaft mit dem alten Herrn empfinden, wie sehr ihm die allerdings ungewöhnliche Taktlosigkeit des zynisch-boshaften Saphir naheging, der mit der Uhr in der Hand im Parkett saß und seinen Nachbarn bewies, wieviel Zeit Anschütz durch die Langsamkeit seines Vortrags ungebührlich für sich in Anspruch nehme. Aber auch das waren ja nur kleine Reaktionserscheinungen seiner allgemeinen Popularität und der Ehrentitel des „Vater An-

schütz", wie er allgemein genannt wurde, mochte ihn doch über manche kritische Unbill leichter und lächelnder hinweggebracht haben.

Er stammte aus Schlesien, damals der Heimat manches berühmten Schauspielers, und aus einem gutbürgerlichen Hause, dessen Lebensauffassung und -führung die behagliche, ruhig gefestigte Grundnote seines Wesens entscheidend mitbestimmt haben mag. Der Vater war Hausverwalter am Armen- und Waisenhause seiner Heimatstadt Luckau und durch Bildung und feineren geselligen wie künstlerischen Geschmack ein Hauptmittelpunkt des lokalen Lebens. Das Glück des neunjährigen Knaben war die Berufung des Vaters als Vorsteher der St. Georgenhauses in Leipzig. Dort fielen in die lebhafte Seele des in ziemlicher Freiheit Aufwachsenden die ersten Funken des künftigen Theaterfeuers. Selbst sein Eintritt in die berühmte Fürstenschule zu Grimma unterbrach nur, aber unterband nicht den festen Vorsatz, zur Bühne zu gehen. Der Tod des Vaters, die Rückkehr nach Leipzig und eine kurze stürmische Studienzeit an der Universität brachten den Entschluß zur Reife und Ausführung. Im Grunde stand ihm im Gegensatz zu anderen Großen niemals ein bedeutsames Hindernis im Wege. Heinrich Anschütz war eine Art Glückskind der deutschen Bühne. Wie ihn der Zufall einer jugendlichen Bekanntschaft und Freundschaft mit keinem geringeren als Ludwig Devrient gleich den richtigen Weg wies, so blieb er auch von allen jähen Sprüngen komödiantischen Vagabundenlebens glücklich verschont. Die kurze und klare Linie seines Aufstiegs — höchstens vorübergehend getrübt von den politischen Stürmen der Zeit — hieß in dürren Schlagworten: Nürnberg, Königsberg, Danzig, wieder Königsberg, Breslau und Wien. Nicht minder einfach verlaufen die innere Entwicklung und das Privatleben, Ehe und Familie, in ungestört friedlichen Bahnen. So blieben dem organisch Aufwärtsstrebenden auch auf dem heißen, von Persönlichkeitsregungen

durchwühlten Wiener Boden die üblichen Stürme und Kämpfe wechselvollen Theaterlebens erspart.

Wie hat dieser gleichbleibende Zustand, diese harmonische Fülle sein inneres Wesen und dessen schauspielerische Ausdrucksfähigkeit beeinflußt? War sie ihm von Schaden oder Nutzen? Vertrug er sie gut oder nur unter Hemmungen für seine künstlerische Entfaltung? Welcher Art war — kurz gesagt — die Macht seiner schauspielerischen Natur?

Hier wird es notwendig und förderlich sein, sich ein wenig über die geistigen Richtungen und Ziele einer jungen, zur Entwicklung strebenden Schauspielkunst auszusprechen. Einmal das — historisch wie lebendig — abzugrenzen und festzustellen, was man in dieser Kunst „Stil" nennt. Beinahe aus den ersten Ansätzen einer stehenden deutschen Bühne ringen sich die beiden Komponenten los, die ein Jahrhundert lang dem ganzen Metier ihr Gepräge geben, zumeist gegeneinander strebend, selten zur Berührung dringend und sich nie restlos vereinigend. Es waren die beiden tiefen Gegensätze allen geistigen Lebens, die besonders das deutsche Wesen in allen seinen Erscheinungen scharf und charakteristisch umdrängen. Polarkörper seiner inneren Veranlagung und Gestaltung. Es waren die beiden Extreme, Phantasie und Verstand, Traum und Wirklichkeit, die auf die Schauspielkunst gewendet etwa in Naturalismus und Idealismus, Realistik und Stil auszudeuten wären. Es waren — in Schlagworten der Theatergeschichte gesprochen — die beiden Phänomene Hamburger und Weimarer Schule. Die erste — von Schröder und Iffland angebahnt — diente der Wirklichkeit. Ihr Sinn vom Wesen des Theaters ist nicht etwa photographische Treue, die nichts mit Kunst zu tun hätte, aber Einfachheit und Wahrheit, zwei tiefstverankerte Grundpfeiler künstlerischer Ausdruckskraft. Die andere — unter der Ägide der Klassiker stehend, durch Goethes Bemühungen um das Theater zu einer Art Weltsymbol der Bühne ge-

macht — suchte und fand den priesterlichen, festlichen Geist dieser Kunst, ihren unmittelbaren Anschluß an den Sinn des Griechentums. Ihre Atmosphäre war Tempelnähe, ihre Absicht ein Hinwegtragen des Hörers aus den Bedrängungen des Alltags, ihr höchstes Ideal der gesteigerte, dyonisisch entzündete Mensch. Sie trifft damit das, was wir — natürlich unserer Zeit angepaßt — der Bühne überhaupt wieder sehnlichst wünschen und zuführen wollen, als einzige Möglichkeit ihrer Wiedererhebung und Neuaufrichtung — ein Feiertagselement. Selbstverständlich darf damit nie der Sinn alles organischen Lebens übersehen werden, der Weiterentwicklung heißt. Wir können die komischen Auswüchse einer langweilig getragenen Deklamation und eckig gezirkelten Gebärdenspiels, das Übermaß des Kothurns, für unsere Zeit einer farbig impressionistischen Empfindung, nicht mehr „Stil" nennen. Wir können auch hier die guten wahrhaften Elemente der Hamburger Schule, ihre Ausdrucksechtheit nicht entbehren oder sie gar bekämpfen oder als unästhetischen Greuel empfinden, wie das vor hundert Jahren so vielfach geschah. Wir müssen mischen und lernen. Nur in der Synthese, in der bewußten Forderung aller Nützlichkeiten, die freilich Überzeugung und nicht Dilettantismus oder gar Hochstapelei sein dürfen, liegt das Zukunftsheil auch dieser Kunst.

Heinrich Anschütz neigte aus Veranlagung und schauspielerischer Erziehung mehr der Weimarer Schule zu. Als er ans Burgtheater kam, war er noch ihr unbedingter Anhänger; die wärmere Wiener Luft, die sich besonders im Lustspiel einen entzückenden Stil anmutiger Natürlichkeit geschaffen hatte, blieb auf seine der Rhetorik zugewandten Ausdrucksmittel nicht ohne wohltätigen Einfluß. Selbst der Abstand, der in Wien die Tragödie vom Lustspiel trennte und für sie ein steiferes, getrageneres Element beanspruchte, war noch immer viel geringer als die norddeutsche Linie von Gegensatz zu Gegensatz. Man bevor-

zugte hier eine merklich der Wahrheit angenäherte Weimarer Weise. Man fühlte sich ganz im Theater, es als etwas Lebensfernes betrachtend. Man spielte gern auf Effekt, ließ sich von der Fülle des Organs tragen und liebte es, einem guten applaussicheren Abgang manche künstlerische Erwägung oft rücksichtslos zu opfern.

Anschütz, neben Sophie Schröder der Hauptvertreter dieser Wiener Schule, hat ja überhaupt die Elemente seiner Kunst wie seines Wesens immer zwischen heroischen und bürgerlichen Formen maßvoll und zweckdienlich klug gemischt. Ludwig Speidel, der seinen „König Lear" sehr bewunderte und hochstellte, selbst vor späteren, moderneren Eindrücken, hat diese synthetische Eigenart fein und anschaulich geschildert: „Es war in diesem Manne bei aller Begeisterung eine große nüchterne Kraft, bei allem Sinn für das Hohe eine schlichte bürgerliche Natur, bei aller Macht des Gemütes eine verständige Art, die sich alles klar zurechtlegt. Er war ein wohl- und wohnlich eingerichteter Geist." Also nach unserer Terminologie, die hier freilich etwas beinahe Beleidigendes hat, ein sogenannter „denkender Schauspieler". Aber man kann ihm das Lob nicht versagen, daß er wenigstens richtig gedacht hat. Und in allem Entscheidenden seiner Kunst auch richtig und ehrlich empfunden hat. Seine hinterlassenen Aufzeichnungen, die berühmten „Erinnerungen", ein wertvolles Dokument deutscher Theatergeschichte, beweisen das in jeder Zeile und sprechen durch Form und Anschauung überzeugend für den Menschen wie für den Schauspieler. Jede sich selbst sonnende Eitelkeit und Überhebung fehlt, und ein tiefes soziales Gefühl, in jenen Frühzeiten deutschen Theaters noch ungewohnt, schlägt eine Brücke des Verstehens zu den ewigen Verhältnissen und Hemmungen des Standes, zu den besonderen Zuständen und Forderungen unserer Zeit. Er wußte schon — und zwar nicht etwa nur aus einer überhitzten, improvisatorischen Laune, sondern aus tieferen, überzeugenden

Gründen der künstlerischen Gesamtheit und der sachlichen Organisation —, daß ein Theater und sein Betrieb nicht in die Lebens- und Arbeitsform des Handwerker- und Beamtentums einzureihen sei, daß nach Goethes Wort eben „dadurch, daß alle mehr tun als zu erwarten und zu verlangen, ein Theater in die Höhe komme". Es war nur recht und billig, daß er für diese beispiellos aufreibende Arbeit — die freilich inzwischen noch zehnfach und ins Gigantische gewachsen ist — auch ein moralisches, immaterielles Entgelt verlangte, daß er damals schon nicht einsehen lernen wollte — was auch bis heute noch immer nicht geschehen ist —, daß der Schauspieler der Kritik, die ja zumeist dem Publikumsmaßstab und den Marktwert schafft, nicht mit der demütigen und demütigenden, pochenden und verschämten Angst des seiner Sache ungewissen Schülers vor dem gestrengen Lehrer stehen dürfe. Daß ein lobendes Urteil — auch ohne Verständnis und tiefere Einsicht — nicht den Wert und das Wesen einer guten Zensur haben solle und das schlechte, tadelnde deren Gegenteil. Sondern daß sich hier zwei gleichwertige Formen geistiger, künstlerisch-sittlicher Betätigung ebenbürtig gegenüberstehen müßten. Und daß hier der Urgrund für eine Unzahl verbitterter, verkümmerter und vernichteter Existenzen zu suchen sei. Goethe hatte die Schauspielerseele besser gekannt und verstanden: „Unsere Theatergesetze — sagt er — „haben zwar allerlei Strafbestimmungen, allein sie haben kein einziges Gesetz, das auf Ermunterung und Belohnung ausgezeichneter Verdienste ginge. Dies ist ein großer Mangel. Denn wenn mir bei jedem Versehen ein Abzug von meiner Gage in Aussicht steht, so muß mir auch eine Ermunterung in Aussicht stehen, wenn ich mehr tue, als man eigentlich von mir verlangen kann." Was Anschütz im Anschluß an solche Erwägungen und Einsichten über den Sinn des Ensembles, einer wohldurchgearbeiteten und abgeschliffenen Gesamtkunst sagt, über Eitelkeit und Reklamesucht seiner Stan-

desgenossen, über Kollegen, über die wichtige, noch heute ungeordnete Frage des schauspielerischen Unterrichts, über die Kritik und das Literatentum der Bühne, über Bühnenbearbeitungen und snobistische Experimente, ist in den meisten Fällen noch heute mustergültig. Und im besonderen hat er Wesen und Wert, Fülle und Fehler, den Erdenrest und den Höhensinn des Burgtheaters wie wenige erkannt und gewürdigt. Wie er Schreyvogels geniale Erscheinung umschreibt, ihre Größe und ihre Grenzen klar durchschaut, ihr trotz mancher schwerer persönlicher Differenzen tiefste Gerechtigkeit widerfahren läßt, ist ein mustergültiges Beispiel objektiver Menschlichkeit in dieser angespannten, ewig gereizten Welt und vor und nach ihm sicherlich nicht oft geübt worden.

Er war eine Epikuräernatur, ein behaglicher fröhlicher Gleichgewichtsmensch, also mit allen Grundbedingungen eines glücklichen, langen und geehrten Lebens bedacht. So wurde er achtzig Jahre alt und konnte sechzig davon in Gesundheit, Kraft und Treue seinem geliebten Berufe widmen. Ihn plagte — auch für seine Zeit — nicht das, was man „Nerven„ nennt und was heute eine Berufskrankheit des Schauspielers geworden ist, ob zum Vorteil für diese Kunst, bleibe eine offene Frage. So wurde er — besonders in dem warmen Wiener Klima einer steten gesellschaftlichen Bedürftigkeit — ein ausgesprochener Liebling. In der langen Zeit seines Wirkens haben sich freilich mit dem gewandelten Kunstgeschmack Urteil und Eindrücke manchmal verschoben. Grillparzer, seinem ersten „Ottokar“ und „Bancban“ zu lebhaftem Dank verpflichtet, schreibt ihm 1823 ins Stammbuch:

„Rasch und rascher zum Ziel! Und bücke dich, gleich Atalanten
Nicht nach dem Apfel im Weg; wär er auch zehnmal von Gold.“

Damals schien das Olympische, stolz nach oben Gerichtete der Hauptzug seines Wesens und seiner Wirkung gewesen zu sein. Später verdichteten sich wohl realistische Einschläge, und von dem Vierundsechzigjährigen schreibt

Friedrich Hebbel nach der ersten Aufführung der „Maria Magdalena“ in sein Tagebuch: „Anschütz als Meister Anton stellte ein ehernes Bild hin.“ Dann kam aber der berüchtigte unerbittliche Zahn der Zeit und nagte. Er wurde älter, und die Welt wurde jünger und geriet allmählich in ihr heutiges Lebenstempo. Da lächelten dann manche über manches, über die noch immer gemessene Würde und gleichmäßige Ruhe und Langsamkeit des alten Herrn, und er selbst lächelte vielleicht in stiller Greisengüte über die Torheiten, verrückten Moden und Absurditäten einer neuen Zeit. 1863, ein Jahr vor seinem Rücktritt, zwei Jahre vor seinem Tode, stand oder vielmehr saß er als Regisseur von Hebbels „Nibelungen“ auf der Bühne, und diesmal schreibt der Dichter in sein Tagebuch: „Der alte Anschütz ist Regisseur, aber sein Geschäft besteht nur noch darin, daß er zischt, wenn die Arbeitsleute hinter der Szene zu laut werden.“

Ein flammendes Temperament, ein glühender Unband, ein vom Dämon Besessener wie Ludwig Devrient war er sicherlich nicht. Nicht einmal ein eleganter, messerscharf sezierender Intellekt wie Carl Seydelmann. Er war — als Mensch und Künstler — so wie er aussah, wie man sich ihn dachte und selten hat sich so wie hier äußeres und inneres Bild der Persönlichkeit gedeckt. Aus seinem berühmten Wallenstein-Porträt in der Ehrengalerie des Burgtheaters spricht — nicht eben überzeugend für einen Wallenstein-Gestalter — sein behäbiges, rundlich sympathisches, ehrlich begeistertes Menschen- und Künstlertum. Und vor den Augen des Beschauers prägt sich beinahe programmatisch die Aufschrift seines Lebens und Wirkens unverwischbar ein: Der Hausvater der deutschen Bühne.

Carl Seydelmann.

Der älteste Gegensatz alles geistigen Lebens ist der zwischen Ideal und Wirklichkeit, Traum und Tat, Phantasie und Gedanke, Gefühl und Intellekt. Er ist in allen Künsten ein treibendes, entscheidendes Wesenselement und das Verhältnis dieser Mischung im schöpferischen Menschen die Hauptquelle seiner Gestaltungs- und Leistungsfähigkeit. Der Schauspieler aber lebt geradezu von diesem Phänomen, und Glück wie Qual, Gelingen wie Mißlingen sind bei ihm nichts anderes als der Exponent seiner persönlichen Kraft, in Beziehung gesetzt zu jenem Wirkungserfordernis seiner Rolle, das bald mehr geistig berechnend, bald gefühlsmäßig empfindend zu sein verlangt. Darum ist die alte Laienfrage — die schon Diderot in seinem „paradoxe sur le comédien" zu einem Angelpunkt einschlägiger Betrachtung gemacht hat — ob der Schauspieler empfinden müsse, was er darstellt, eine alte Überflüssigkeit und verjährte Müßigkeit. Denn nur im entladenden Ausgleich von Instinkt und Technik, von Gedankenarbeit und Intuition entsteht jenes merkwürdige, halb körperlich greifbare, halb spirituell flüchtige Gebilde, das man „Schauspielkunst" nennt. Der Buchstabe allein ist nichts, und das ungebändigte Herz ist auch nichts. Das Theater ist kein Seminar, aber ebensowenig eine Kinderstube. Und das Rätsel, daß aus fremden, gelernten Worten und irgendwie nachgeahmten Gebärden und metronomisch festgestellten Bewegungen und Gefühlsquantitäten eine neue Welt entsteht, viel dichter und gedrängter als alle Wirklichkeit, wird zum Glück ein ewiges Geheimnis

letzter Menschlichkeiten bleiben. Hier ist — um ein Wort Artur Schnitzlers anzuwenden — die Seele wahrhaftig ein „weites Land“ und darum jene geistige Richtung, die von dieser gläubigen Anschauung ihr überzeugtestes Programm und ihren tiefsten Ausdruck ableitet, wirklich der fruchtbarste, anziehendste Lebensboden aller Kunst. Es wird immer schwer sein, einem Menschen Mangel an Herz und Empfindung nachzuweisen; es könnte höchstens deren Illusion und Eindruckskraft angezweifelt werden. Und wer erst weiß, wie sich Bewertungen und Gradmesser des Gefühls von Epoche zu Epoche ändern, was für einen unermeßlichen Weg der Beurteilung die Stimmungen und Schwingungen der Seele und des Herzens seit dem 18. Jahrhundert, der sentimentalischen Zeit, durchgemacht haben, wird hier wohl auf der Hut sein müssen, sich als richterliche Instanz zu fühlen.

Das wird vielleicht helfen, ein Maß für die Würdigung einer Erscheinung wie Carl Seydelmann zu finden, deren Charakterbild wirklich zwischen maßloser Bewunderung und maßloser Anfechtung ruhelos schwankt. Nichts Organisches ist ja ohne seine Umwelt, nichts Menschliches ohne seine Zeit zu verstehen. Und so mag es sein, daß nach einem vulkanischen Schauspieler wie Ludwig Devrient eine ganz anders geartete Natur wie Seydelmann als bewußt, virtuosenhaft, kühl berechnend, gesucht geistreich — mit einem Wort — als vorwiegend „gescheit“ angesehen und gewürdigt werden konnte. Was natürlich gleich wieder in einem Zeitalter versinkender Romantik und vernunftmäßig kühlerer Geistesströmungen höchste Bewunderung und Begeisterung fand und sofort als der neue Typus des neuen Menschen ausgerufen wurde. Eines bleibt — wie man sich persönlich immer dazu stellen mag — erstaunlich und bewundernswert: Der Reichtum, den die deutsche Erde an steter künstlerischer Kraft, an besonderem Talent für ein Theater großer Menschen in sich trug und auswarf und die beispiellose geistige Resonanz,

die jede dieser Persönlichkeiten bei den Besten und Kultiviertesten der Nation auslöste und fortentwickelte. Eine Tatsache, die uns im bunten, wahllosen Trubel unseres Genießerlebens — auch des geistigen — die uns in der wandelbaren Geschmacklosigkeit und Verirrung unserer Vergnügungen ganz abhanden gekommen ist, Neid und Bedauern für jene bessere Zeit besserer Menschen schmerzlich weckend. Es ist heute nicht mehr möglich — sicherlich auch aus bloßen Quantitätsgründen —, daß in allen Kreisen des Volkes, zwischen Hof und Bürgerlichkeit, Geistigkeit und Naivität ein Schauspieler für das Symbol widerstrebender Kunstbegriffe und seine Bretterwelt als das Forum dieses hochentwickelten Kampfes angesehen werde, daß er im Mittelpunkt entfesselter Meinungen und sachlich geführter Erörterungen stehe wie hintereinander Iffland, Devrient und Seydelmann.

Er war ein Schlesier wie Anschütz und wie dieser und so mancher andere in dieser Zeit das Kind einer angesehenen, wohlhabenden, gut bürgerlichen Familie. Nach Iffland, Devrient und Anschütz nun der vierte Fall, was in doppelter Hinsicht bemerkenswert ist. Einmal, weil es die beliebte Fabel widerlegt, daß Deutschlands große Schauspieler sich zumeist aus niedrigen Verhältnissen, aus der Hefe des Volkes emporgearbeitet haben. Und zum andern, daß dies eine Art künstlerischer Weihe und Förderung, eine Notwendigkeit für die Gestaltungskraft aller menschlichen Leidenschaften und Stimmungen bedeute, wie ja überhaupt vielfach Not, Entbehrung und Armseligkeit der Jugend als der einzig ergiebige, tragfähige Mutter- und Saatboden für hochaufschließendes Wachstum angesehen wird, was sicherlich zu bestreiten und durch wirksame Beispiele zu widerlegen ist. Die erste Hypothese zerstreut sich schon durch die genannten, kräftigsten Beweise vom Gegenteil. Es spricht nur für das deutsche Bürgertum jener Zeit, daß es nicht im Philisterium späterer Epochen versunken schien, daß ihm künstlerische An-

regungen ein Bedürfnis und das freie Gefühl romantischer Schönheiten und Lebensformen eine tief im Blute verankerte und darum unausrottbare Neigung war. Wir sehen ja bei Anschütz und Seydelmann, wie bald sich der anfängliche, nicht sonderlich hartnäckige Widerstand der Familie in Zustimmung, Versöhnlichkeit, ja in berechtigten Stolz löste, und zwar aus Erkenntnis, nicht aus Zwang. Wir sehen bei Ludwig Devrient, wie die Abneigung und Starrheit des Vaters dennoch die künstlerische Infektion der ganzen Familie nicht zu hindern vermochte, ja nicht einmal zu hindern sich bemühte.

Aus diesen Gründen allein lagen die Dinge damals besser als heute, wo die bürgerlichen Hemmungen und Widerstände in viel dichtere, unlösbare Konventionen verstrickt sind. Was damals den großen Schauspieler schuf, war neben dem Rätsel des eingeborenen, im Blute sitzenden Talentes der ganze großzügigere Geist der Zeit und im besonderen das entbundenere, wärmere Freiluftleben des Theaters überhaupt. Das hat jene bedeutsamen, überraschend schnellen und vielseitigen, ganz persönlichen Entwicklungen ermöglicht, die dem heutigen Anfänger kaum mehr gegönnt sind. Und im übrigen — als Entkräftigung jener zweiten Behauptung — ist es ganz individuelle Anlage und seelische Organisation, ob einer durch Zwang oder Freiheit, durch Schmutz oder Reinheit, durch Not oder Sicherheit emporkommt. Der eine braucht das Zuckerbrot, der andere die Peitsche und der dritte die richtig angewendete Mischung beider. Das war immer so und wird wohl auch so bleiben. Rein persönlich, von einem erhöhten kulturellen Standpunkte — wird man freilich heute mehr denn je für eine gute und gesunde künstlerische Entwicklung und Anleitung eintreten müssen, schon aus den vielfach veränderten und maßlos erschwerten wirtschaftlichen Verhältnissen und gesteigerten beruflichen Anforderungen.

Carl Seydelmann war dieses Glück nicht zuteil ge-

worden. Um so erstaunlicher, was er allein und von sich aus erreichte. Früh — beinahe noch in wilden Knabenjahren — entwickelte sich durch Lektüre, Schule und bescheidene theatralische Eindrücke in dem zeitig Gereiften die unbezähmbare Lust und der heimliche Gedanke zur Bühne zu gehen. Noch mußten sie sich — wie dies in solchen Jahren des Wachstums öfter zu geschehen pflegt — mit anderen, plötzlich und mächtig auftretenden Neigungen teilen. Die politischen Ereignisse der Zeit, Napoleons märchenhafter Aufstieg und abenteuerlicher Ruhm, gaben wie von selbst den ungebundenen Aussichten und Möglichkeiten des Soldatenstandes für kurze Zeit den Vorzug. Den Sechzehnjährigen — er war am 24. April 1793 zur Welt gekommen — trieb es, an Österreichs Erhebung von 1809, an dem ersten Wetterleuchten der Freiheitskriege, werktätigen Anteil zu nehmen. Etwas vom Preußengeist, der ihn in Ordnungssinn und Disziplin ein ganzes Leben lang nicht verließ und entscheidend vorwärts brachte, flammte in diesem jungen Schlesier begeistert auf. Zuerst aus Körperschwäche nicht angenommen, später, 1810 nun doch für reif befunden, diente er mit jener ungeteilten Hingabe, die immer ein Hauptzug seines Wesens war, der ihm heiligen Sache. Aber bald darauf bricht das erste stärkere Gefühl wieder hervor, und es als Leitstern seines Lebens erkennend, folgt er ihm ohne langes Zögern, trotz der Einsprache des erzürnten Vaters, trotz den Fesseln und Hemmungen des militärischen Berufes, die erst und nicht ohne Gewalt gesprengt werden mußten. Nach einer kurzen, nicht unfruchtbaren Tätigkeit an einem gräflichen Dilettantentheater landet er 1814 in Breslau. Wieder einmal und in kriegerischester Zeit hatte einer das Schwert mit der Narrenpritsche vertauscht.

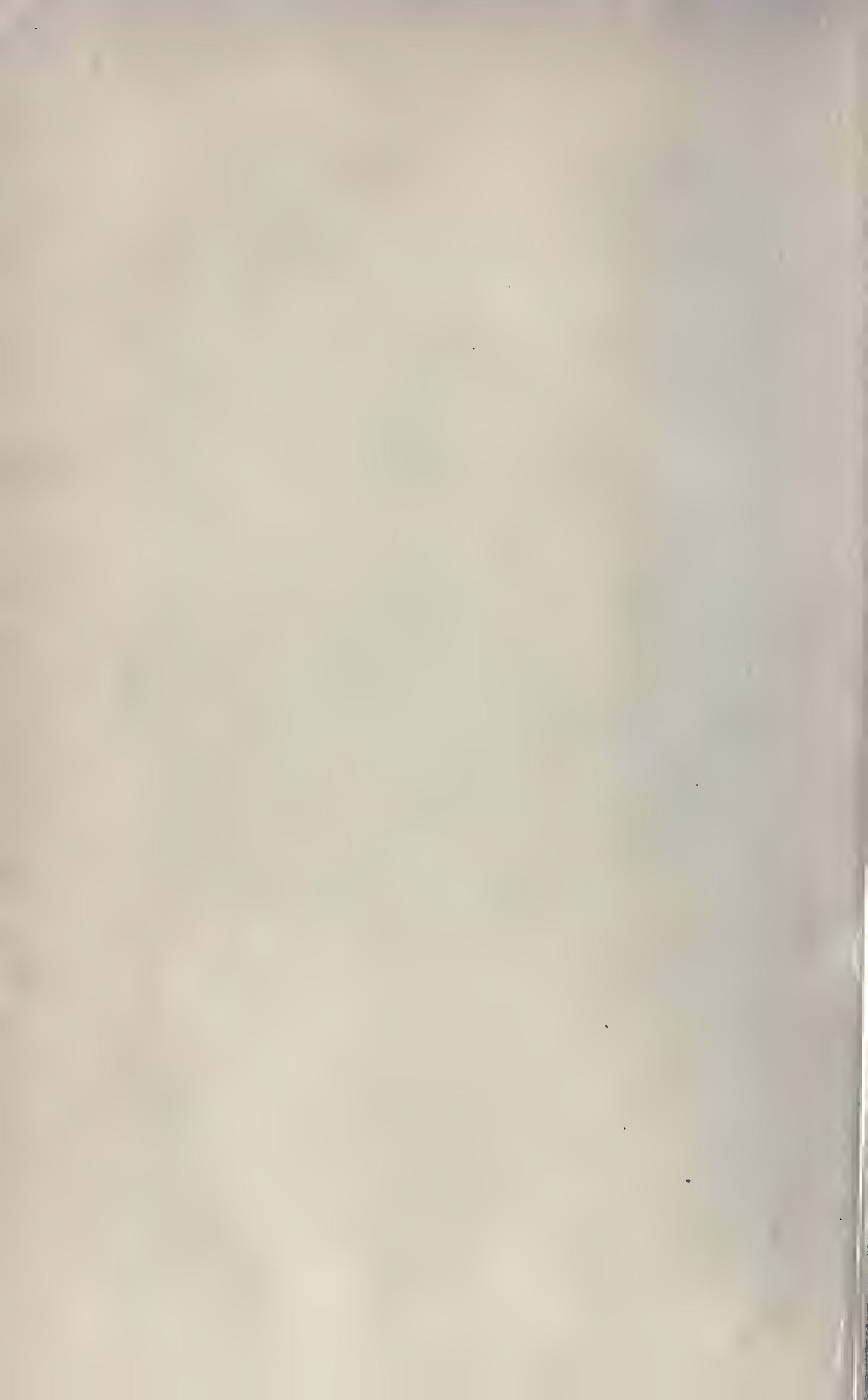
Hier mag als kurzer Zwischensatz eine Erörterung über die Voraussetzungen gestattet sein, aus welchen mancher zum Theater kommt. Nicht alle wissen es schon auf Schulbänken und im Vaterhause, daß die Bühne einmal die

einzig mögliche, erfüllte Sphäre ihres Lebens sein werde. Eher noch die Frauen, deren Welt gewöhnlich nur zwischen Ehe und einem Berufe eindeutig schwankt, der immer nur Lebensunterhalt, selten oder nie Lebenszweck sein kann. Beim Manne fällt oft, ja vielfach erst in die Flachheit und Öde eines ungeliebten, zwangvollen Berufes die entscheidende Erleuchtung, in das Übermaß der Unerträglichkeit der scheinbar befreiende Einschlag. Weniger oft schlägt sich eine solche Brücke aus den Bezirken nüchtern praktischer, kommerzieller Umstände als vielmehr aus geistig freien oder im freien Willen gehemmten Gebieten. Akademiker aller Arten und Grade — diese heute mehr denn je —, Theologen und Priester und vor allem aber Offiziere, die selbst in den sozial getrennteren Frühzeiten des deutschen Theaters diesen schicksalsschweren, vieles zerreißenden Schritt nie zu scheuen pflegten. Sie alle bringen für die Bühne irgendein spezifisches Element mit, das ihr Wesen moralisch oder geistig erhebt und erhöht. Der akademisch Graduierte die Verläßlichkeit einer gründlichen Bildung und harmonischen Kultur, die freilich der heute wachsenden Gefahr einer Vertrocknung und Ernüchterung nicht immer entraten wird. Der Prediger seine Beredsamkeit und ein erhabenes Gefühl mystischer Inbrunst. Und der Soldat jenen Sinn für Ordnung und Unterordnung, den nach Laubes charakteristischem Ausspruch Schauspieler ebensowenig entbehren können, wie Räuberbanden und militärische Verbände. Von diesen aber hat Seydelmann jenen Zug der Selbstbeherrschung, Selbstzucht und Selbstüberwindung übernommen, der ihn zu einer der klarsten, organischsten, lückenlos gefügten Erscheinungen der deutschen Theatergeschichte formte. Seinem menschlichen Wesen mehr zu Gewinn und Segen als seiner Kunst, in der die Vernunft über die Phantasie, die Wirklichkeit über das Märchen, der Geist über den Dämon zu triumphieren pflegten.

Im Anfang aber förderte dies nur seinen Aufstieg, der



Carl Seydelmann



ziemlich geradlinig, in raschem und steilem Zuge verlief. Als er Breslau 1819 verließ, stellte ihm die Direktion das Zeugnis aus, „daß er sich während der ganzen Zeit seines Engagements als ein sittlicher und friedlicher Mann betragen und alle ihm obliegenden Pflichten mit Treue erfüllt habe, sowie auch sein Bestreben, sich in der Kunst zu vervollkommnen, gern anerkannt werde.“ Man mag dies auch als eine Bestätigung seiner bürgerlich gefestigten Männlichkeit anerkennen, die er mit Iffland und Anschütz wohltuend teilte. Dieser nicht ganz unphiliströse Sinn, damals förderlich, heute ein wachsender Übelstand für das deutsche Theater, zeigte sich auch in der frühen Sehnsucht nach Ehe, Familie und einer eigenen Häuslichkeit. Es ist ja überhaupt verfehlt — heute wie ehemals — dem Schauspieler allgemein tiefwurzelnde, unausrottbare Bohêmezüge anzudichten und die äußerliche Freizügigkeit als einen Gradmesser für seelische und künstlerische Freiheit zu fordern und aufzustellen. Es lassen sich im Gegenteil — wie in allen menschlichen Dingen — auch hier viel eher die ergänzenden Züge gegensätzlicher Wünsche, Triebe und Veranlagungen beinahe durchgängig und zum Glück feststellen. Daß Komiker aus tieferen, ja aus erschütternden Gründen ihres Wesens und ihrer Kunst zumeist Choleriker und Melancholiker sind, ist heute schon eine allgemein bekannte und gewürdigte Tatsache. Und gerade die besondere Arbeit der Bühne, die Flüchtigkeit ihrer ganzen Atmosphäre und ihrer Empfindungswelt bewirkt und zwingt notwendig zu einer Verdichtung und Verhärtung aller äußerlich bürgerlichen, beruhigend soliden Grundsätze und Lebensprinzipien. Oft genannte Gegensätze sind nur jene wenigen, genial unbändigen Ausnahmen und die unausgereiften, neu dazugetretenen Elemente, die — wie in ersten Semestern studentischer Zwanglosigkeit etwa, wie in allen Reaktionserscheinungen der Beschränkung und Unterdrückung — den Atem der Freiheit in vollen Zügen einhauchen.

Seydelmann hat — nicht zum Schaden für Aufstieg und Entwicklung — diesen exzessiven Neigungen äußerlicher Ungebundenheit nie gehuldigt. Darum waren ihm auch Weib und Kind nie — wie so manchem in dieser Sphäre — ein lästig sorgenvoller Anhang, sondern die Richtschnur seines Fühlens und Handelns. Auf Breslau folgte Graz (Grätz, wie es damals hieß), wo zwei Kavaliere nach dem herrschenden Wiener Muster die Direktion des Landständischen Theaters übernommen hatten. Dort formte sich ihm schon ein buntes Repertoire, aus dem zwischen vielfach komischen Rollen bereits der künftige Charakterspieler hervorzuschauen beginnt. Der bald eintretende Bankerott des Theaters brachte ihn nach kurzen Zwischenstationen in Wien und Preßburg nach Olmütz. Das dortige Theater — über einem Ochsenstall untergebracht — war wohl ein Musterbeispiel für das, was wir noch heute eine „Schmiere" nennen. Die sogenannte künstlerische Arbeit stand mit der menschlichen Behandlung und dem sozialen Ansehen der Komödianten ungefähr auf derselben erbärmlichen Stufe. Aber ein Talent und ein Charakter wie Seydelmann versanken auch dort nicht. Und ein rettender Antrag Franz von Holbeins, des bekannten Theatermannes, Dramaturgen und Schriftstellers, des späteren, nicht eben erfolgreichen Burgtheaterdirektors, rief ihn nach Prag, wo bei kleiner Gage, aber guter Beschäftigung und Führung der Anstieg zum eigentlichen Gipfel seiner Laufbahn begann. Cassel — wenige Jahre später — war nur eine Fortsetzung, Darmstadt, das nun folgte, ein Intermezzo. Acht Jahre Stuttgart aber, die reichste, aufreibendste und kämpferischste Zeit seines Lebens. Die folgenden fünf Jahre an der Berliner Hofbühne, auf dem weithin sichtbaren Piedestal Ifflands und Ludwig Devrients, war nur ein krönender Abschluß. Am 17. März 1843 ist er dort gestorben.

Auch er — obwohl ein Mensch von gefestigt bürgerlicher Lebensführung und bei weitem kein dämonisches

Temperament wie Ludwig Devrient — zerbrochen in seiner Kraft, von früh zerstörtem Körper und verwüsteter Gesundheit, ein trauriger Beweis mehr für die physischen und psychischen Opfer und Anforderungen dieser Kunst, die wahrhaftig ein Vampyr ist. Und das um so mehr, je hingebender, schrankenloser und fanatischer ihr einer verschrieben ist. Carl Seydelmanns Biograph — den zu finden er schon unmittelbar nach seinem Tode, das für seinen Nachruhm so wichtige Glück hatte —, der bekannte Ästhet, Kritiker und Dramaturg Theodor Rötscher, verzeichnet mit grausam dürren Worten die physische Todesursache: „Die Leichenöffnung zeigte eine völlig zerstörte Leber, eine sehr ausgedehnte Gallenblase, das Herz um sein doppeltes Volumen erweitert und mit Wasser angefüllt."

Man mag — dem lachend und mühelos findenden Genie zugeschworen — einer dämonisch entzündeten Erscheinung wie Ludwig Devrient in Staunen und Bewunderung geneigt, der kühler organisierten, rastlos sich mühenden, durch Fleiß und Beharrlichkeit siegenden Natur Seydelmanns fremder, zurückhaltender, distanzierter gegenüberstehen — mehr in Hochachtung als in Liebe — und wird auch hier sich erschüttert zu einer Tatsache bekennen müssen, die das Leben der bedeutenden Bühnenkünstler von aller Bürgerlichkeit fern abrückt. Ist es nicht mehr als ein bloßer Zufall, ist es nicht Bestimmung und Schicksal, daß gerade die Besten und Beglückendsten unter ihnen mitten auf dem Höhepunkte ihrer künstlerischen und menschlichen Existenz in ein Land abberufen werden, „aus des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt"? Muß es nicht doch irgendwie mit den tieferen Geheimnissen dieses Berufes und seiner seelischen Verschwendung zusammenhängen, daß die eigenartigsten, persönlichsten, wertvollsten Naturen das fünfzigste Jahr kaum erreichen oder nur um weniges überschreiten? Ludwig Devrient und Carl Seydelmann haben nicht einmal

diese fatalistische Lebensgrenze ganz erreicht. Friedrich Mitterwurzer, Emmerich Robert, Gustav Mahler, Josef Kainz, Adalbert Matkowsky — um nur einige zu nennen — sind, kaum über die Brücke dieses Lebensabschnittes gelangt, ins Dunkel gerissen worden. Die unterschiedlichen physiologischen, medizinischen Todesursachen beweisen nichts vor der überwältigenden, grausam klaren Tatsache, daß der zerstörte, verbrauchte Körper und die hinfällige, abwelkende Nervenkraft dem Anhieb irgend einer zufälligen Attacke nicht mehr standzuhalten vermochten. Doppelt erschütternd in allen diesen Fällen das verzweifelte Ringen des nun dreifach hellsichtigen, aufs höchste geschärften, ahnungsvollen Geistes um Sieg und Behauptung. Wer wird da noch zu bezweifeln wagen, daß es hier wirklich um eine tragisch bestimmte, tragisch versinkende Existenz geht?

Und dennoch war auch in Carl Seydelmanns Leben nach den Worten des Korinthers der „Kampf verschlungen in den Sieg". Der Kampf der Materie in den Sieg der Seele, der Kampf des Körpers in den Sieg des Geistes. Hier ist ein Schulfall und ein Musterbeispiel, was ein zielbewußter Wille, ein klar ordnender Verstand und ein planvoll diszipliniertes Menschentum auch ohne die Ekstasen der Leidenschaftlichkeit, auch ohne die Visionen der Phantasie zu erreichen vermögen. Die alte Streitfrage, wie weit „Kunst" von „Können" komme, wie weit sie schulmäßig erlernbar sei, taucht hier wieder auf. Hatte man im 18. Jahrhundert — sogar nach der trockenen Regelhaftigkeit akademischer Pedanten, welche die Poesie mit dem Bakel kommandieren wollten — gefunden, daß die Dichtung durch Nachahmung der Natur und durch das Studium der Details zu entwerfen und zu formen sei, so schien diese Annahme noch begründeter bei einer Kunst, die ohne technische Fertigkeit, ohne intime Vertrautheit mit der Funktion der Organe und ihrer Ausnützung nicht erfolgreich geübt werden kann. Noch immer verwischen

sich hier die Grenzen in beständigem Blutlauf, und der kalte Macher und Routinier ist oft vom blutwarmen Erlebnismenschen, der heiße Empfindungsfanatiker vom geschickten Techniker kaum zu unterscheiden. Ja, eine ironisch groteske Anschauung verwechselt hier oft Ursache mit Wirkung, den Mühseligen mit dem Mühelosen, den Denkenden mit dem Fühlenden, den Prediger mit dem Künstler. Wieder zeigt es sich hier, wie rätselhaft reich, wie hundertfach verschlungen, wie merkwürdig beziehungsvoll die letzten Urgründe und Veranlassungen dieser Kunst sind. Goethe, der trotz mancher einseitig beschränkten, doktrinär umgrenzten Standpunkte viel um diese Dinge wußte, äußerte aus dem Bewußtsein verständnisvoller Hochachtung zu Eckermann: „Es ist mit der Schauspielkunst wie mit allen übrigen Künsten. Was der Künstler tut oder getan hat, setzt uns in die Stimmung, in der er selbst war, da er es machte. Eine freie Stimmung des Künstlers macht uns frei, dagegen eine beklommene macht uns bänglich. Sollen wir nun im Schauspieler diese Freiheit des Geistes empfinden, so muß er durch Studium, Phantasie und Naturell vollkommen Herr seiner Rolle sein, alle körperlichen Mittel müssen ihm zu Gebote stehen, und eine gewisse jugendliche Energie muß ihn unterstützen. Das Studium ist indessen nicht genügend ohne Einbildungskraft und Studium und Einbildungskraft nicht hinreichend ohne Naturell."

Seydelmanns große Wirkung kam aus einer seltsam gleichmäßig dosierten Mischung dieser drei Elemente. Sein Naturell war nicht so bürgerlich durchsetzt wie bei Iffland, seine Einbildungskraft nicht so wundervoll und üppig überwuchernd wie bei Devrient, sein Studium, die Macht seines Willens und Beherrschens aber größer und eindringlicher als bei beiden. So alles bedenkend und übersehend, verlor er nie die innerste Beziehung zum Ganzen, war im Grunde doch etwas Anderes und mehr als jener berechnende Virtuose, für den ihn seine Gegner

gerne ausgaben. Wenn unter den berühmten Schauspielern deutscher Theatergeschichte einer gewesen, der über alles persönlich egozentrische Empfinden des darstellenden Theatermenschen Würdigkeit und Befähigung zum Bühnenleiter, zum beherrschenden Erzieher und sittlichen Organisator besaß — berechtigt, neben den großen von der Literatur kommenden Dramaturgen zu stehen — so war er es. Darum muß der Haupteinwand und Vorwurf seiner Feinde, daß er kein Diener, sondern ein Tyrann der Dichter gewesen sei, zumindestens als übertrieben, wenn nicht als unstichhaltig angesehen und zurückgewiesen werden.

Das beträchtliche Verdienst, lange vor Laube, die auch heute noch gültige, leider nicht erfüllte Forderung einer „Leseprobe“ aufgestellt zu haben, gebührt ihm jedenfalls zweifellos und unbestritten. Er wußte aus eigenster, alltäglicher Erfahrung und Beobachtung, wie wenig der Schauspieler im allgemeinen fähig und bestrebt sei, das Ganze eines Werkes zu übersehen, vom engbegrenzten Bereiche seiner Rolle wegzukommen, geistig ins zarte und vielverschlungene Geäder einer Dichtung mit Sinn und Feingefühl einzudringen. Wie wichtig es sei, ihn zu Beginn des Studiums und der Probearbeit das tiefere Geheimnis, die Seele eines Stückes, selbst bloßzulegen und enträtseln zu lassen. Er forderte darum nicht nur e i n e Leseprobe, sondern sogar deren zwei. Bei der ersten den Autor oder Regisseur als Vorleser, bei der zweiten die Schauspieler in ihrer Rolle. Ihm hatten sich in einem langen, wechselvollen Bühnenleben alle moralischen, sozialen wie künstlerischen Schäden des deutschen Theaters in unverhüllt grausamer Klarheit offenbart, und er hörte nie auf, die Finger an die Wunden zu legen, die schreienden Zustände laut zu beklagen. Von einem Gastspiel am Münchner Hoftheater, das ihm persönlich reichste Ehren brachte, schreibt er an einen Freund: „Das hiesige Schauspiel ist ein schöner Quark. Es ist unverantwortlich, wie schlecht die vorhan-

denen Mittel benützt werden; man sollte mit Prügeln dreinschlagen! Und mit geringen Ausnahmen geht es jetzt so in ganz Deutschland. Und das nennen sie „Kunstinstitute“ — „Hofbühnen“. Und die Kerle, die darauf herumfaulenzen, heißen „Künstler“. Tagediebe, dumme, eitle Hunde! Die ihre ganze Force im liederlichen, ungewaschenen Maule haben, in grenzenloser Eitelkeit und in Neid und niederer Schmähsucht. Wär' ich doch nicht ihr Kollege! Ich wollte zwischen sie hineinfahren wie der Teufel zwischen die Schweine. Und ich tu's doch noch. Offen will ich ihnen die Zähne zeigen, und sie sollen sich gestehen, daß ich ihre wunden Flecken getroffen habe.“ Wenn auch diese trostlosen verbitterten Worte für den heutigen, sozial, moralisch und künstlerisch aufwärtsstrebenden Stand nicht mehr allgemein gelten können, so soll doch ihr Geist und ihr Temperament in einer Zeit, die so viel von einer Reform und Versittlichung des deutschen Theaters spricht, nicht vergessen werden.

Ludwig Devrient, ganz Einzelmensch und Aristokrat, ganz in seine inneren Gesichte verstrickt — ein einsam Versponnener —, wäre nie mit jener agitatorisch wilden Leidenschaftlichkeit gegen die typischen Zeitverhältnisse und Übelstände seines Standes und Berufes zu Felde gezogen, wie der scheinbar kühle, akademische Vernunft- und Bildungsmensch Carl Seydelmann. Das schon hätte diesen zum Reformator und Führer berufen gemacht, wie es jenen ganz und zu seinem Glück davon entfernte. Und damit formt sich auch der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden bedeutenden Antipoden, Widersachern und ständig Verglichenen von selbst: Ludwig Devrient darf als Maß und Beispiel für das gelten, was die Kunst durch die Gewalt des Lebens wird. Carl Seydelmann als Symbol für den Triumph, den das Leben durch die Klugheit, Fülle, Macht und Energie der Kunst erkämpft und erreicht.

Es war wirklich ein Triumph. Denn dieses Leben erklomm Höhepunkte seltenster und erstaunlichster Art.

Nicht nur ein Gastspiel in Weimar, 1830, noch unter den Augen Goethes und durch das unvergeßliche Erlebnis einer Berührung und Aussprache mit dem Olympier besonders bemerkenswert. Nicht nur das Gastspiel in Wien — zwei Jahre nach dem denkwürdigen Ludwig Devrients und nicht weniger erfolgreich als dieses —, das Bauernfeld in dem Nachruf Goethes für Schiller ein Gleichnis auf Seydelmann in den schönen Worten finden ließ:

„Er wendete die Blüte seines Strebens,
Das Leben selbst, an dieses Bild des Lebens."

sondern vor allem sein erstes Auftreten im Berliner Hoftheater im April 1835 — drei Jahre nach Devrients Tode — als Carlos in „Clavigo", jener Rolle, die mit seinem Namen, jener Leistung, die mit dem Bühnenschicksal des Werkes aufs engste und dauerndste verknüpft ist. Rötscher beschreibt diesen denkwürdig erwartungsvollen Abend mit dem ganzen Spannungsreiz eines ungewöhnlichen Ereignisses. Der Enthusiasmus war nach anfänglicher Zurückhaltung durch die Wirkung des berühmten vierten Aktes beispiellos. Die anspruchsvollsten Anbeter einer älteren Zeit und der großen Vergangenheit waren bezwungen, und Varnhagen von Ense schrieb in wehmütiger Erinnerung an seine Gattin Rahel: „Wir bedauern, daß Rahel nicht erlebt hat, Seydelmann in Berlin auftreten zu sehen. Sie würde den größten, reinsten Kunstgenuß gehabt haben, das schönste Talent und die vollste Anerkennung zu sehen." Und am selben Tage begann mit Ruf und Ruhm der Kampf der Kenner und Genießer um diesen Mann, begann die Umstrittenheit einer Erscheinung, die — allmählich über sich hinauswachsend — das Symbol dieses ewigen Ghibellinen-Streites wurde, der Angelpunkt der einen beherrschenden Frage: Was ist Wahrheit in der Schauspielkunst?

Man müßte des weisen Nathan weiserer Richter sein, um sie befriedigend zu beantworten. Oder man müßte auch hier die Fragenden von dem Richterstuhle der Un-

zulänglichkeit weisen. Was ist Wahrheit und was Natürlichkheit? Für jeden etwas Anderes, Besonderes und für alle eine Bestätigung des alten Singspielspruches, „daß jeder in der Welt nur sein eigenes Gesicht sieht". Es ist die Märchenfrage eines unwissenden Kindes, ahnungslos wie jene naive Neugierde, die erfahren möchte, was Glück und Freude, was Leiden und Sterben ist. Was wir geben, zeichnen und umrahmen können, ist immer nur *unser* Bild der ewigen Wahrheit. Ist unser heutiges Auge noch das gleiche wie vor hundert Jahren? Ist es nicht durch tausendfältige Eindrücke unendlich verschärft und umgebildet worden? Erschiene unserem Blick, der an Lichtquellen von tausenden Kerzenstärken gewöhnt ist, eine festliche Bühnenbeleuchtung von damals etwa nicht wie ein armseliges Nachtlämpchen? Ist unser Ohr, unser Gehörnerv nicht durch die ganze, reiche Entwicklung der musikalischen Ausdrucksformen geführt worden, um schließlich auch in der Dissonanz und in der Vielfarbigkeit Melodie und die Linie einfacher Empfindung zu erkennen? Und ist zuletzt und zuoberst unser Gefühl, unser Herz und unsere Seele, nicht ein ganz anders gestimmtes wie das unserer Vorfahren? Sind wir nicht aus der Überschwenglichkeit und der Sentimentalität des 18. Jahrhunderts, aus den Schwärmereien und Ekstasen der Romantik, aus den philosophischen Vernunftsystemen des „jungen Deutschlands" zu einem Zustand der Skepsis und Nüchternheit, zu einem Vorherrschen der Ironie, zu einer geflissentlichen Betonung kühler Haltung gelangt, die allerdings auch schon wieder wärmeren Stimmungen zu weichen beginnen. Darüber ließe sich ein dickleibiges Buch schreiben, das an der Hand der Gefühlsentwicklung Geistes- und Kulturgeschichte triebe.

Was also ist Wahrheit und Einfachheit in der Schauspielkunst? Die unserer Väter oder die künftige unserer Nachfahren? Wer hat im Vergleichen und Beurteilen recht? Wer daher auch im Verurteilen? Bei allen bisher

umrissenen Schauspielerpersönlichkeiten war darüber kein Zweifel, weil über sie nur eine Meinung herrschte. Bei Seydelmanns umstrittener, umtobter Erscheinung wird der Gegensatz, der alte Konflikt zwischen Gefühl und Verstand, Geist und Phantasie wieder zu einer Kardinalfrage menschlicher Unzulänglichkeit. Sicher und entscheidend ist nur eines: Macht und Wirkung der Persönlichkeit und Menschlichkeit, auf die es schließlich allein ankommt. Nur die Mittel wechseln, werden zeitgemäß verschieden, neu und ständig ausgetauscht. In diesem Sinne war Seydelmann kein Virtuose oder akademischer Pedant, kein Schwärmer und Vulkan, kein Grübler und Sezierer, sondern ein bedeutender, wirksamer Schauspieler wie alle andern.

Ferner entscheiden Tatsachen. Er hatte — gleich Ludwig Devrient und wie die Schauspieler seiner Zeit überhaupt im Gegensatz zur heutigen Spezialitätenausbildung — ein Repertoire, einen Rollenkreis, von einer unglaublichen Buntheit und Vielgestaltigkeit. Carlos in „Clavigo" und Antonio in „Tasso", Shylock, Alba in „Egmont", Richard III. und sein berühmter, vielbewunderter, vielgescholtener Mephisto, dem Mitterwurzers ähnlich, waren die Hauptrollen der einen Richtung — der des Charakterspielers —, die er mit dem Jago, den er noch kurz vor seinem Tode mit heißem Bemühen vergeblich neu studierte, krönen wollte. Hamlet, Macbeth, König Lear und der auch nicht zur Vollendung und Ausführung gelangte Wallenstein deuten die andere heldisch-dämonische Richtung an. Daneben läuft Bürgerliches — komisch, ernst und gemütvoll — aller Grade und Zonen, im ganzen sicherlich hundert Rollen und mehr, hundert Gestalten und gut auseinandergehaltene Masken. Will man — um uns Heutigen die Einsicht zu erleichtern — mit näherliegenden, neueren Erscheinungen vergleichen, so könnte man sagen: Josef Lewinsky oder Ernst von Possart. Verstand, Geistesschärfe, Bildung, Kunst- und Lebensgefühl, Menschenkenntnis und Menschenklugheit in seltenem Vereine, ein

Schlüssel zum inneren Wesen, ein Weg zu Aufstieg und Entwicklung.

Seydelmann war sicherlich eine tiefe, schwerlebige Natur, nicht frei von Zügen der Verbitterung und Zerrissenheit. Selbstkritisch bis zur Selbstzersetzung ist das gefährliche Ferment solcher Persönlichkeiten ihr eigenes Wesen, und der nachtwandlerische Taumel rastloser, atemloser Arbeit und innerer Bewegung die einzig wirksame Arznei dagegen. Er sah schärfer als andere und empfand darum auch schärfer und schonungsloser. Daher seine Ausbrüche gegen die Schäden des Theaters und des zeitgenössischen Schauspielerstandes, daher sein Sturmlauf gegen überkommene, ererbte Übelstände, daher seine strengen sittlichen Forderungen gegen sich wie gegen andere. „Man nennt uns Gottbegabte" — schreibt er einmal — „machen wir aus diesem Lobe ernst. Wir können viel. Geben wir zuvörderst unsere besten Kräfte frei." Und ein anderes Mal: „Viel lernen heißt: Die Dummen und Bedürftigen sich zinspflichtig machen und sich die Freude an der Welt vermehren; denn je weiter unsere Kenntnisse reichen, je mannigfaltiger wird unsere Teilnahme, unsere Gunst. Der Dumme ist arm und blind. „Zuletzt als reinstes Bekenntnis: Ich glaube wirklich, es gibt in keinem Stande gewissenlosere Tagediebe als in dem unsrigen. Und ist ein erträglicher Schauspieler zu denken ohne allseitige Bildung und rastlosen Fleiß?"

Man sieht: Es ist das Evangelium, das heute zum Glück tief ins Bewußtsein des ganzen Standes gedrungen ist, das auch hier aufzurichten Sinn und Zweck dieses Buches sein möge, zum Verständnis und zur Teilnahme enger und weitgezogener, informierter und interessierter Leserschaft. Seydelmann war in diesem Sinne vielleicht der erste bewußte Ethiker der deutschen Bühne, und seine reichen, klugen und erlebten Aussprüche könnten gesammelt ein wahrhaftes Lehr- und Begleitbuch für jeden Schauspieler und Theatermenschen bilden, die in Erz gegrabenen, sitt-

lichen zehn Gebote dieser Kunst. Das sei sein Nachruhm und seine Beispielkraft, das unser Wissen und unser Fühlen um ihn. Die Stürme sind längst abgeklungen und von der Leidenschaft, die einer braucht, um bloß „Verstandeskünstler“ zu werden — wie er sich selbst nannte — ist nichts geblieben, nicht einmal eine blasse Ahnung dieser Erkenntnis bei Publikum und Betrachtern. Es wird also nur gerecht und billig sein, hier zu verzeichnen, daß er ein „Kämpfer“ gewesen und darum ein „Mensch“.

Friedrich Mitterwurzer.

„Was heißt modern sein?“ Dieses Wort und diesen Begriff, diese Eigenschaft und — wenn man will — diese Tugend zu umschreiben, ist ebenso schwierig als irgendeine andere letzte Erkenntnis aus dem Gebiete persönlichster Geschmacks- und Geistesrichtung erschöpfend festzulegen. Es ist einmal nur ein bloßes Wort, mißverstanden und mißverständlich gebraucht, wie so oft und so viele. Ist dann wieder eines, das eine bestimmte, gegenwärtige Zeitlinie und ihre Kultur versinnbildlichen will. Und ist schließlich der weitgezogene Ausdruck dessen, was ein neues Menschentum und seine schöpferische Welt im bewußten und betonten Gegensatz zu verflossenen Kulturen, zur antiken, zur mittelalterlichen und zu der Renaissance anspruchsvoll und kämpferisch trotzig auf den Schild gehoben hat. Der entrollten Fahne fehlte auch bald die bezeichnende Aufschrift nicht. Sie fand auf dem Wege einer kühnen, analog entwickelten Neubildung das zuerst gesucht, dann schnell vertraut klingende Wort: „Die Moderne“. Der Kieler Literaturprofessor Eugen Wolff war sein Entdecker, Hermann Bahr, damals an der Spitze der Jüngsten, Verwegensten, sein Ausdeuter, Erklärer und der leidenschaftliche Agitator seines Geistes und seiner Idee. Man kann hier — selbst im gedrängtesten Auszug — nicht die Kulturgeschichte einer reichen, blühenden, vielseitig sich entfaltenden Epoche schreiben. Kann nur höchstens die ungeheure Umwälzung andeuten, von der Natur- und Geisteswissenschaften in diesen letzten Jahrzehnten ergriffen und durchsetzt wurden. Die Entdeckung

des Individualismus, an sich und gegenüber neuen, aus politischen, sozialen und wirtschaftlichen Keimen erwachsenen Massenerscheinungen, die Erfindung und Durchleuchtung des neuen Menschen und seiner vielfältig schillernden, vielfach gebrochenen Seele, neue Sitten und Konventionen, festere Gebundenheiten schaffend, sie lockernd oder gar durchreißend.

Aus der biologischen, medizinischen Kenntnis der Kreatur, aus Blut- und Rassebildungen, schlägt sich eine neue, kühn und überraschend gebaute und gewölbte Brücke zur Kunst, im besonderen zu jener, die äußeres wie inneres Leben einer Epoche — dem Chorus der antiken Tragödie vergleichbar — begleitet. Anklägerisch, polemisch, tendenziös oder erklärend, verteidigend, sittlich erhöhend. Einmal der getreue Beobachter und Schilderer des neuen Weltbildes, dann wieder dessen Feind und Antipode. Niemals war die Stellung und Wirkung der Literatur — schon durch die rein technischen Voraussetzungen, die das Individuum und seinen schöpferischen Geist überwindend mechanisieren — weitgehender, vieldeutiger und mächtiger gewesen.

Das Drama — als das lebendigste Instrument und die aktivste, greifbarste Körperlichkeit — hatte den Hauptanteil daran, den Hauptvorteil davon. Es bekam wieder einen Sinn, der dem antiken angenähert schien: Volksgeist durch Volkskraft zu werden. Solange abseits vom bunten Gewirre und lautem Markte des Tages gestanden, warf es der reißende Strom der Zeit wieder kühn hinein. Geist und Formsinn waren nicht mehr sein Evangelium, nur das heiße, dampfende, kochende Gefühl und der Aufruhr der sittlichen Natur entschieden. Es war wie die ganze Kunst der neuen Zeit, wie die Erscheinungen eines Zola, Dostojewski, Tolstoi, Nietzsche und der großen bildenden Künstler durchaus anarchistisch. Bolschewistisch in einem Sinn, der nicht staatsgefährlich wie heute, aber mit Erfolg und im ästhetischen Sinne gesellschaftsgefährlich und

gesellschaftszersprengend war. Der Apothekerlehrling aus Skien in Norwegen, Henrik Ibsen, und sein deutscher Jünger Gerhart Hauptmann, der schwedische Mystiker August Strindberg begannen in einer Zeit scheinbarer Ruhe und scheinbaren europäischen Gleichgewichts die nicht minder verwegene und schwierige Offensive gegen den morschen Bau der alten Ordnungen und führten sie bis zu Zertrümmerung und Durchbruch. Künftige Historiker mögen entscheiden, wieviel von jener Saat heute zu jener Ernte reifte, die schließlich einen „Schnitter sonder Beispiel forderte". Wie klein, wie nichtsbedeutend nehmen sich dagegen die politischen und sozialen Bestrebungen der Klassiker, der Romantiker und des „jungen Deutschland" aus. Wie schrumpfen die tollen Ekstasen der „Stürmer und Dränger", in denen manches vom nahenden Ungewitter der französischen Revolution wetterleuchten sollte, zu einer Fastnachtslaune studentisch junger Kunst- und Lebensbegeisterung zusammen. Der wirkliche Aschermittwoch kam erst später, und die Weisen von Weimar lebten noch in einem ewigen Weltfrühling.

Zum ersten Male war das Drama in die dämonische Reihe geheimnisvollster Seelenbeziehungen gerückt. Sein Ausdruck war nicht mehr der Kampf des Menschen mit einem äußerlichen Fatum wie in der Antike, nicht mehr der Konflikt bestimmter, gesteigerter Eigenschaften — Liebe, Pflicht, Ehrgeiz, Wissensdrang, Freundschaft, Tugend etwa — mit ihren Erbfeinden und Widersachern wie bei den Klassikern. Nicht mehr die Auflehnung gegen Übersinnliches wie in der Romantik oder der Ansturm gegen Konventionen, Sitten- und Weltgesetz wie bei Kleist, Hebbel und Otto Ludwig. Sondern die Schicksalssterne gingen tatsächlich — wie es der große Wallenstein-Gestalter Schiller ahnte — in des Menschen Brust auf, und Fatum konnte hier in einem höheren Sinn als in der Antike nur als Symbol unseres eigenen Selbst gelten, das zum Selbst der ganzen Menschheit erweitert, am Ende

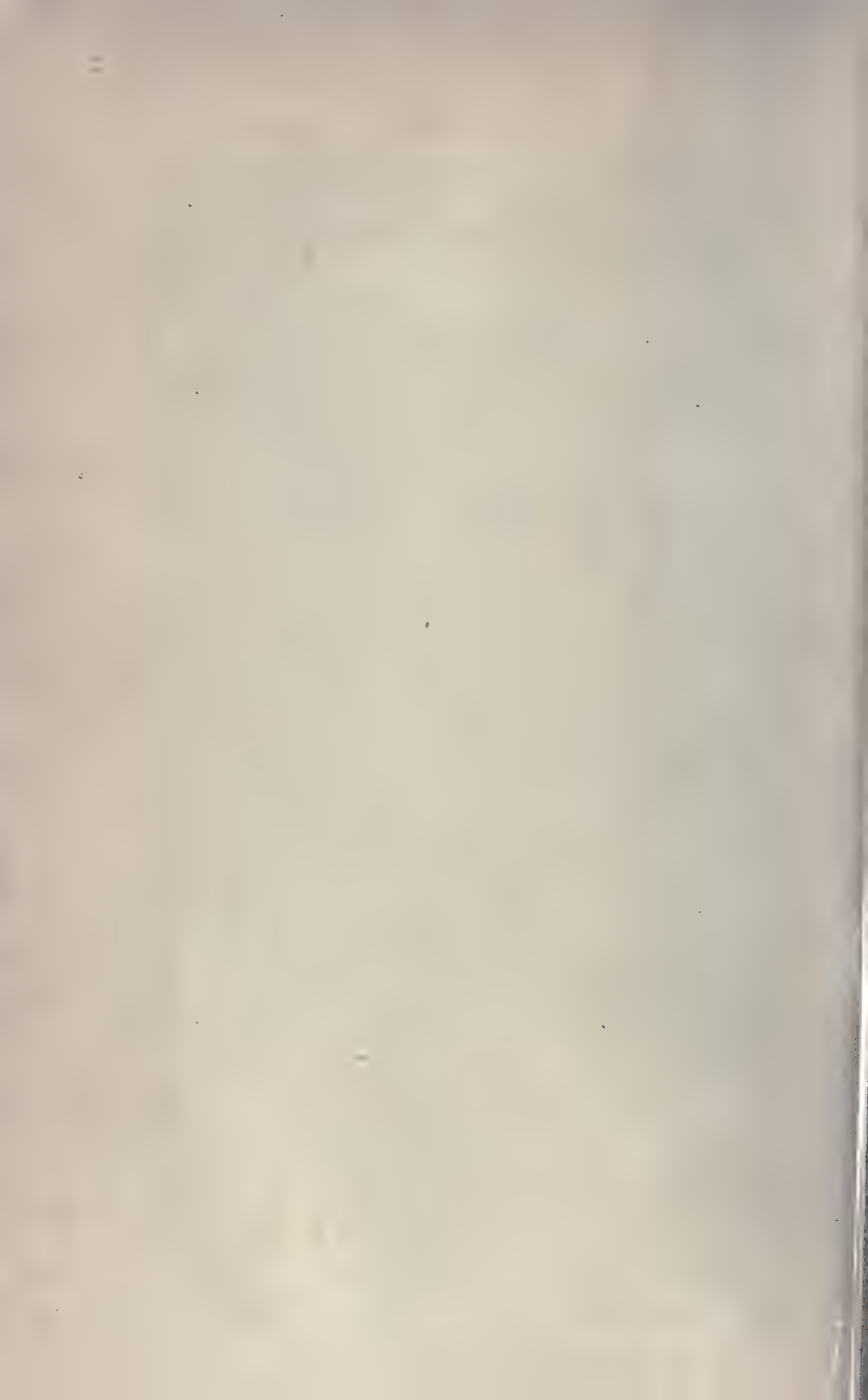
auch wie sie an sich zerscheitert. Es ist der erschütterndste Anblick und Ausdruck der Kunst unserer Zeit: Der Mensch im Kampfe mit sich selbst. Und die genialische, dröhnend belachte Phrase des Nestroyschen Holofernes „I will doch seh'n, wer stärker is: I oder I", wird auf einmal mehr als ein bloßer Ulk satirischer Meisterzeichnung, wird die erfinderische Intuition eines erleuchteten Propheten.

Nun stürmt diese ganze Fülle neuer Gestalten, Geister und Gedanken von Umwälzung und Anarchie auf die Bühne und reißt das alte Brettergerüst zusammen, so daß die dichten Staubwolken jahrzehntelanger, ungesäuberter Überlieferung wirbelnd auffliegen. So wenig, wie allmählich von der alten Technik der Szene, der Kulisse und Beleuchtung bleibt, so wenig bewahrt sich vom alten, verjährten geistigen Element der Bühne. Nun soll das alles neu aufgebaut werden, um einer repräsentativen Erscheinung wie Friedrich Mitterwurzer Genüge zu tun und sie begreifen zu lassen. Zuerst war die neue Seele, dann kam das neue Drama und zuletzt die neue Schauspielkunst. Nun soll sie an einem geschildert werden, der in mancher Hinsicht noch gefährlich aktuell ist, in der Erinnerung Mitlebender bleibend fortwirkt, den noch vieles vom Streit und Meinungstausch des Alltags umklingt, der noch irgendwie „journalistisch" umfärbt ist. Aber erst abseits von jenem Sterblichkeitselement des Tages, das wir „Journalismus" nennen, kann die bleibendere Würdigung historischer Betrachtung beginnen.

Ein weiter Weg ist von Carl Seydelmann zu Friedrich Mitterwurzer. Nicht die Linie vom Endpunkt des Berliner Schauspielers — dieses typischen Objekts verflossener Kunstbetrachtung — zum Ausgangspunkt des jungen Mitterwurzer bezeichnet diese gemessene Bahn. Sondern darauf kommt es an und schafft Schwierigkeit und Bedeutsamkeit dieser Erörterung, wohin des letzteren Kunst- und Lebenslinie mündete. Und hier offenbart sich am Ende auch — zur Anfangsfrage zurückkehrend — die



Friedrich Mitterwurzer



folgende kluge Definition des Schriftstellers Willi Handl als eine willkommene, nutzbare Antwort: „Modern sein heißt, im Gefühl tiefer Zusammenhänge leben." Das will sagen: Nichts steht für sich allein. Alles ist nur zu begreifen, in Beziehung zu seiner Umwelt gesetzt. Eine Bühnenfigur, die leben soll, ist ebenso wenig wie ein Mensch aus der Wirklichkeit etwas Fertiges, vom Anfang an Beschlossenes. Er muß vor unseren Augen werden und wachsen, handeln und dulden. Die bewährte Methode einer alten, verflossenen Schauspielkunst, oft Rollen statt Menschen, Wirkungen statt Erlebnissen, Papier statt Blut zu geben und zu spielen, ist nicht mehr aufrecht zu halten. Ebenso wenig jene gewisse improvisatorische Art, die den dichterischen Text wie ein loses Gewand nach Gefallen wendend und drapierend, die Bequemlichkeit über die Genauigkeit, den billigen Effekt über das sachlich strenge Prinzip stellt. Bei großen Schauspielern bleibt das noch immerhin ein vergnüglicher schöpferischer Vorgang und ein verzeihlicher Vorwand zum Ausleben ihrer eigenen Persönlichkeit, die manchen Stückemacher und Rollenkleisterer in den Adelsstand eines gewinnsicheren, guten Handwerkers erhebt. Zumal die österreichischen Volksschauspieler, Girardi und Tyrolt etwa, auch hier auf dem Boden einer unauslöschbaren Tradition stehend, haben dieses freiere, komödiantischere Prinzip einer ungebundeneren Vergangenheit streng gewahrt.

Friedrich Mitterwurzer hat in seiner anspruchsvollsten, reifsten und künstlerisch neu- und eigenartigsten Zeit sich solche Rückfälle in den Geist seiner schauspielerischen Jugend, solche Sprünge über die Hürden seines literarischen Bezirkes immer wieder und gerne gestattet. Das nahm seinen ernsthaften Leistungen, seiner Mitarbeit am Aufbau eines neuen Dramas und am Wiedergewinn alter Ewigkeitswerke nichts von ihrer künstlerischen Schönheit und Eindruckskraft, ja es erhöhte sie geradezu. Das Prinzip der schauspielerischen Gestaltung aber hatte sich in

jedem Falle gründlich und tief umwälzend geändert. Nicht mehr herrschte das synthetische System, das Wirkung um Wirkung einer Rolle mosaikartig aneinanderreihte und am Ende ein buntes und reizvolles Bild aber keinen lebendigen Menschen ergab. Jetzt war, dem sezierenden, messerscharfen Spürsinn der Zeit entsprechend, der analytische Schauspieler am Werke, den fertigen Menschen aus den Grundbedingungen des Blutes, der Erziehung und des Milieus entwickeln zu lassen. Auf diesem Wege aber, der heute immer weiter begangen wird, und auf dem jetzt schon jeder kleine Episodist rüstig mitmarschiert, war Friedrich Mitterwurzer einer der ersten und führenden.

Das Virtuosentum hatte abgewirtschaftet. Gerade damals, als Sinn, Geschmack und Bedürfnis nach höherer Literatur, nach einem künstlerischen Geiste der Bühne sich allenthalben durchzusetzen begannen, waren die maßlosen, unbeherrschten Formen einer willkürlichen Schauspielkunst vor den strengen Forderungen des Tages nicht mehr und auf die Dauer aufrecht zu erhalten. Heute – aus einer Übersättigung und beginnenden Dekadenz der Kulturbühne, aus dem Mißlingen und Überwuchern snobistischer, artistischer Experimente verständlich — bahnt sich dieser Geist wieder an und wird am Ende vielleicht die Fähigkeit haben, uns den großen, verlorengegangenen Komödianten neu zu schenken. Es standen den Auswüchsen ja immer und vom Anfang an Mäßigkeitsbestrebungen, der vernünftig gezügelten Einsicht Verirrungen gegenüber. Die Entwicklung führte auch hier zu den notwendigen Verfallserscheinungen. Schröder konnte im 18. Jahrhundert noch sagen: „Es kommt mir gar nicht darauf an zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann.“ Das 19. Jahrhundert mit seiner vielfach überstürzten, sprunghaften, unruhigen Entwicklung übertönte und verschlang die reine Stimme der

Mäßigung und der Vernunft. Friedrich Mitterwurzer aber — in eine Zeit hineingewachsen, die von vielen Richtungen mancherlei vereinigte, die Ausläufer und Einleitung zugleich war — verband, wie jede bedeutende Erscheinung, die polaren Elemente widerstrebender Epochen und Anschauungen.

Er stammte — ausnahmsweise einmal — von Eltern, die beide dem Theater angehörten und ihren Sohn mitten im Zwange und den Widrigkeiten eines familienfeindlichen Berufes in die Welt setzten. Am 16. Oktober 1845 zu Dresden. Aber er stammte aus keiner Theaterfamilie, sondern fern ab davon floß in den väterlichen Ahnen Tiroler Bauernblut. Der Vater war Anton Mitterwurzer, der berühmte Bariton der Dresdner Hofbühne, der erste Darsteller und würdige Verkörperer Wagnerscher reifmännlicher Heldengestalten. Die Mutter, die geschätzte Schauspielerin Anna Herold, keines Geringeren Schülerin als Ludwig Tiecks. Es ist doppelt seltsam und merkwürdig, daß aus dieser spröden, schwerblütigen, schwerbeweglichen Rasse ein Mensch hervorgehen konnte, der als der Inbegriff aller komödiantischen Farbigkeit, alles bunten Wandlungsreichtums, aller geistigen Regsamkeit gelten durfte. Hier wurde Nietzsches biologisches Prinzip, das den innersten Trieb zur Schauspielkunst am liebsten aus dem Zwange der Abhängigkeit und dem Drucke niedriger Verstellung herleiten möchte, aus prahlerischen Lakaieninstinkten oder der witzig beweglichen Art jüdischer Schmiegsamkeit an einem charakteristischen, tief bezeichnenden Beispiel einfach zuschanden. Das Gauklertum in Mitterwurzer, das er selbst so gerne und stets betont wissen wollte, muß also von anderswo abzuleiten sein. Tatsache ist, daß es ihn schon ungewöhnlich früh zur Bühne trieb, und der Siebzehnjährige stand bereits als jugendlicher Liebhaber und Naturbursche auf den Brettern des Meißner Theaters. Es folgte nach einer Zeit unsteten Wanderns über kleinste Bühnen, die ihm einen nützlichen, förder-

lichen Einblick in ihre eigenartigen Verhältnisse offenbarten, die größeren Städte Liegnitz und Plauen, und auch hier tritt wieder Breslau in den Gesichtskreis des Werdenden. Nicht gerade erfolgreich, denn er wurde dort wegen Unfähigkeit entlassen. Besser ging es in Hamburg, wo Direktor Maurice ihn schon ganz bewußt ins Charakterfach zu drängen begann. Und nach einer kurzen Episode als Lustspielliebhaber und Possendarsteller am Berliner Wallnertheater, fand er zum ersten Male in Graz einen größeren, höheren Wirkungskreis und — was noch wichtiger war — sein eigenes, scharfgeschnittenes Gesicht.

Die Vermittlung seines Vaters verschaffte ihm ein Gastspiel auf Anstellung im Burgtheater, und im September 1867 trat in sein Leben die Gewalt eines denkwürdigen Doppelereignisses: Der Eintritt in das Haus, das wahrhaftig seine Schicksalsstätte werden sollte, und die tief- und weitwirkende Begegnung mit Heinrich Laube, dessen Direktion eben damals zu Ende ging. Er spielte Hamlet, Tellheim, Petrucchio und ein Ifflandsches Rührstück. Die Wirkung war zwiespältig, und Laube sagte ihm in wahrhaft prophetischer Vorahnung: Er könne nur „brüchige" Charaktere darstellen.

Der Eindruck auf den alten Theaterpraktiker muß aber doch wohl tiefer als sein Ausdruck gewesen sein. Denn als die kurze, von allem Anfang an getrübte und gestörte Direktion des Leipziger Stadttheaters übernahm, war Mitterwurzer einer der ersten, den er sich verpflichtete. Er brachte auch seine junge Frau mit, Wilhelmine, geborene Rennert, damals eine der reizendsten Lustspielliebhaberinnen der deutschen Bühne, wie später die geistvollste reifste Frau und schließlich eine der feinsten, im besten Sinne modernsten Mutter-Darstellerinnen. Für Laube war Leipzig von Anbeginn eine Katastrophe, für Mitterwurzer — durch Laube — ein reicher künstlerischer Gewinn. Denn hier lernte er begreifen, was schauspielerische Erziehung und Entwicklung heißt, was ein reiches,

aber ungebändigtes, ungeordnetes Talent an der Hand eines berufenen, sittlich-sinnigen Führers erreichen könne. Hier erwies sich auch Laubes kluges, auch heute wieder zu erwägendes Prinzip, dem Schauspieler einen Vortragsmeister an die Seite zu geben, von reichstem und förderlichstem Gewinn. In Alexander Strakosch, dessen hinfällige Körperlichkeit ihm den darstellerischen Beruf verbot, dessen glühende Seele aber und nie ermüdende zähe Energie für ein Theater ästhetischer, auf Wort und Ausdruck gerichteter Wirkungen bald unentbehrlich wurde, glaubte Laube mit Recht die geeignete Persönlichkeit gefunden zu haben.

Man mag über Laubes Verdienste um das deutsche Theater verschiedener, von der üblichen Auffassung abweichender Meinung sein. Man mag der heutigen Anschauung einer Unterschätzung seiner Leistungen nicht abgeneigt gegenüberstehen. Man braucht seine offenkundigen — zumal dramaturgischen — Fehler nicht zu übersehen und wird doch zugeben müssen, daß er zwei unschätzbare Eigenschaften für das Theater besaß: Den reinen, ungetrübten, unbestechlichen Blick für Talente und Charaktere und den zähesten, energischsten Organisationswillen. In dem Bestreben, dem Schauspieler menschlich etwas zu bedeuten, ihn auf diesem Wege an sich zu ketten, traf er sich mit keinem Geringeren als Goethe. Bei Eckermann ist nachzulesen, was Goethe gerade darüber meinte, und wie er es hielt: „Ich war mit den Schauspielern in beständiger persönlicher Berührung. Ich leitete die Leseprobe und machte jedem seine Rolle deutlich. Ich fehlte nicht bei den Vorstellungen und bemerkte am andern Tage alles, was mir nicht recht erschienen. Dadurch brachte ich sie in ihrer Kunst weiter. Aber ich suchte auch den ganzen Stand in der äußeren Achtung zu heben, indem ich die Besten und Hoffnungsvollsten in meine Kreise zog und dadurch der Welt zeigte, daß ich sie eines geselligen Verkehrs mit mir wert erachtete.

Schiller verfuhr in demselbigen Sinne wie ich. Er verkehrte mit Schauspielern und Schauspielerinnen sehr viel.“ Und würdig schließt sich, auch im Sinne Laubes, daran, was Goethe über die Gewinnung, Beobachtung und Beschäftigung der Schauspieler meinte, auch hier nie übersehend, daß in dieser Kunst mehr als in jeder andern, das lebendige Wesen das entscheidende bleibt, und daß einer nur erreicht, was er als Mensch vorstellt und in allem versagt, was seiner inneren Natur unzugänglich ist.

In diesem an Goethe genährten Belange war die Leipziger Zeit für Friedrich Mitterwurzer von einschneidendster Bedeutung. In seinem „Norddeutschen Theater“, der dramaturgischen Denk- und Verteidigungsschrift dieser Epoche, schildert Laube Wert und Wesen des damaligen Mitterwurzer: „Da kam“ — in einer Zeit des Versagens der meisten engagierten Kräfte — „eine Hilfe in dem jungen Ehepaare Mitterwurzer. Er wenigstens war auch in der Tragödie Charakterliebhaber und konnte als Marquis Posa auftreten. Das geschah mit Glück, eine größere Begabung war offenbar, und das Publikum erklärte sich sofort für ihn. Ebenso deutlich wurde es bald, daß seine Fähigkeit von großem Umfange war, von der Tragödie bis zur Posse reichte — freilich von gefährlichem Umfange und strenger Aufsicht bedürftig. Herr Mitterwurzer wird bei großen Rollen nicht hinreichend unterstützt von seinem Organ und wird durch ein exzentrisches Etwas seines Wesens leicht über die Grenzlinie gerissen, welche der Rolle innewohnt. Wenn er dreißig sagen soll, so ist er immerhin versucht, wenigstens einunddreißig zu sagen. Nur wenn er hierin festere Fassung und Geschmacksicherheit gewinnt, hat das Theater an ihm ein ersprießliches Talent.“

Die Einsicht und vorschauende Klugheit dieser Worte sollten sich erweisen, als Mitterwurzer 1871 unter Dingelstedt zum ersten Male in den Verband des Burgtheaters trat. Noch klaffte zwischen ihm und dem Geiste des alten Hauses, der schon allmählich Verkalkungserschei-

nungen zu zeigen begann, ein unheilbarer Riß. Aber es war nicht der Gegensatz zwischen Vollendung und Unzulänglichkeit, zwischen Größe und Kleinheit, es war nur die unüberbrückbare Kluft zwischen gleichwertigen geistigen Potenzen verschiedener Epochen, die eben deshalb nicht zueinander stimmen wollten. Dies einsehend, verließ er nach drei Jahren das alte Haus, um nach verschiedenen Gastspielfahrten bald wiederzukommen, auch jetzt trotz guter Beschäftigung noch nicht zu dauernder Einordnung. Dieser Augenblick kam erst, als beide Teile gründlich anders geworden. Er durch Berührung mit der Welt und dem Leben in seinen buntesten Formen, durch den neuen, gewandelten Geist der Zeit. Das Burgtheater durch den schmerzlichen Übergang ins neue Haus, durch den Zusammenstoß mit dem demokratischen Nivellierungsprinzip und dem nicht mehr spielerischen, sondern kämpferischen Sinn der Epoche. So — manches von den Ecken und Kanten ihres hartnäckig verankerten Wesens abstoßend und abschleifend — fanden sich beide endlich in einer guten, gedeihlichen Ehe, die Mitterwurzers allzufrüher Tod tief tragisch und zu schwerem, unersetzlichem Verlust zerriß. 1894 — nachdem er in Wien auf verschiedensten Bühnen gespielt hatte und auch in Amerika gewesen war — trat er zum dritten Male — ein bisher unerhörter Fall — in den Rahmen des ehrwürdigen Hauses. Mephisto und Wallenstein waren seine Antrittsrollen. Franz Moor und König Philipp, Konsul Bernik in den „Stützen der Gesellschaft“, Alfred Allmers in „Klein Eyolf“ und Hjalmar in der „Wildente“, dann Sudermanns neue Gestalten, Röcknitz in „Glück im Winkel“ und Kessler in der Schmetterlingsschlacht“ waren neben mancherlei Altem aus der Kunst- und Unterhaltungssphäre die Höhepunkte dieser fruchtbaren, arbeitsfrohen, vom Jubel der jungen Generation erwärmten Jahre. Nichts schien einer weiteren, unendlich reichen Entwicklung, einer schöpferischen Neugestaltung des Burgtheaters im Wege zu stehen, als ein

ebenso tiefschmerzlich überraschender als erbärmlich tragischer Tod ihn am 13. Februar 1897, kaum 53 Jahre alt, plötzlich zur allgemeinen Trauer, abberief. Hier hatte wieder einmal das Schicksal eine erschütternde Tragikomödie gedichtet.

Der Reichtum seines menschlichen und künstlerischen Wesens wird nach dieser ungewöhnlichen, von allen Seltsamkeiten eines großen Schauspielerdaseins umwehten Laufbahn nicht noch besonders zu betonen sein. Auch nicht, daß hier eine proteische, zwischen letzten Erhebungen und letzten Heiterkeiten wandelnde Natur auf ihrem eigentümlichsten, eingeborensten Gebiete, auf dem unbegrenzten Boden der Bretterwelt, vor Leben sprühte, dampfte und verging. Hier hatte Ludwig Devrients dämonische Art wirklich eine würdige, wenn auch zeitgemäß gewandelte Nachfolge gefunden, was auch Mitterwurzers ausgezeichneter Biograph, verstehender Freund und tief ins kleinste schürfender Beobachter, Eugen Guglia, bestätigt und verzeichnet. Eine Art, die freilich viel komplizierter und vielgestaltiger als die der alten Schauspieler ist und eine Ausdruckskraft, die zwischen den äußeren Polen Literatur und Theater, Stil und Realistik ihre Wirkungen und ihre Mittel sucht. Wenn man in Schlagworten sprechen wollte, so könnte man sagen: Es gibt — typisch umschrieben — vier Arten von Schauspielern: Zeichner, Maler, Musiker und Mathematiker. Die alten Schauspieler waren vorwiegend Maler — al fresco oder Kleinkünstler. Die jüngsten sind vorwiegend Zeichner, wie etwa Bassermann. Kainz war in erster Linie Musiker mit einem starken Einschlag Mathematik. Mitterwurzer aber muß — in seiner letzten Periode zumal — eine Vereinigung aller vier Spielarten gewesen sein. Hierbei kommt es letzten Endes wie immer auf die Dosierung der Mischung an. Und diese mußte wohl bei ihm — um mit einem Worte Ibsens zu sprechen — diktiert worden sein von dem „Gesetz der Wandlung“.

Er besaß aber auch innerlich alles, um Instrumente und Mittel für diese vielfachen Ausdrucksformen zu bilden und zu gebrauchen. Auch bei ihm soll — wie bei Devrient — das Auge, das hier auch liebenswürdig blitzen konnte, der Hauptmagnet der ganzen Persönlichkeit gewesen sein. Aber er war — im Gegensatz zu Devrient — groß und zur Fülle neigend, mit einer Gestalt begabt, die Helden und Bürger, Aufrechte und Unterdrückte, Liebhaber, Gatten und Väter in gleicher Weise verkörpern konnte. Und er hatte eine Stimme, welche diesem leiblichen Reichtum an Verwendungsfähigkeit entsprach. „Es" — das Organ — „bleibt ziemlich in allen Lagen verständlich", sagt Guglia. „Für scharfe Auseinandersetzungen, eindringliche Rede, Spott und Sarkasmus ist dieses Organ vorzüglich geeignet. Aber nicht minder vermag es große Leidenschaften auszudrücken, und zuletzt wohnt ihm auch die Kraft inne, für einen Augenblick wenigstens, auch das Furchtbarste und Äußerste zu bezeichnen."

Wie haben sich diese Mittel, zu denen noch jenes undefinierbarste, unenträtselbarste „Genie" trat, in den letzten Phasen seiner Laufbahn zu dem vereinigt, was Mitterwurzer zum Typus eines neuen Stils, zum Abgott einer neuen Jugend, zum Schauspieler einer neuen Zeit machte? Welcher Art waren die Rollen, die er zu spielen, die Gestalten, die er zu verkörpern hatte? Wie ordnen sich dieser Geist und diese Persönlichkeit in das neue Bewußtsein des Dramatischen ein, welches den ringenden Menschen vor seinen stärksten Gegenspieler, vor seinen eigenen Dämon stellt?

Als Friedrich Mitterwurzer starb, schrieb Hermann Bahr in einem ergreifenden Nachruf: „Will man eines großen Mannes Bedeutung erkennen, so muß man seine Feinde fragen." Die Gegner Mitterwurzers sagten: Er sei grell, bizarr und gesucht, ohne die einheitliche große Linie des Gefühls und der Leidenschaft. Er sei ein Virtuose, der über den festgefügten Rahmen erprobten, ehrwürdigen

Burgtheatergeistes hinausspiele. Er sei von Abend zu Abend ungleich und zuverlässig, von Launen und Willkürlichkeiten abhängig. (Dies in Parenthese derselbe Vorwurf, den man auch stets gegen Josef Kainz erhoben hat, und der in einem Zeitalter der Nervenschauspieler und der Nervenkunst sicherlich nicht entschuldbar, aber doch irgendwie erklärlich und berechtigt erscheint). Und schließlich: Es sei keine Kunst und kein Verdienst, daß er die stärksten, nachhaltigsten Wirkungen übe, da er doch immer die besten, tragendsten und tragfähigsten Rollen spiele. In Wirklichkeit lag der Fall ganz anders. Inmitten aller Vielseitigkeit komödiantischen Auslebens, das aber immer hinter die Masken und Schleier in sein innerstes Herz blicken ließ, hatte er in seiner letzten, reifsten Periode doch vor allem die stillen, vertieften Menschen gespielt und mit einer Wirkung, die sich immer an die wendete, die nach Guglias Wort „das allerfeinste Gehör und den spähendsten Blick haben und eine Art Witterung für die zarten Deklinationen der Seele, die sich nur in Atemzügen und leisen Zuckungen der Muskeln verraten, ein Schauspieler für Lebenskünstler, für Wissende — für uns." Und es waren im Grunde gar nicht die dankbaren Rollen, die er spielte, da ein Allmers in „Klein Eyolf" und ein Hjalmar Ekdal für ein noch ungeschultes, unverständiges Publikum nichts oder wenig für die Erwartung gewohnter, grobschlächtiger Theaterwirkungen bedeuten konnten. Ibsen war den meisten damals noch ein Rätsel oder eine törichte Absurdität und Überspanntheit. Und Mitterwurzer war durchaus kein Virtuose mit egozentrischen Ansprüchen, sondern ein in allem Ein- und Untergeordneter am künstlerischen Werke, mit Vorliebe eigentlich jener große Episodist, mit welchem Ehrentitel man ihn zwanzig Jahre früher gerne herabzuziehen und zu beleidigen suchte. Der „fremde Herr" in Schnitzlers „Liebelei", Lessings edler, wilder Derwisch und die als „faul" verschriene Rolle des alten Moor in den „Räubern" wurden so ungeahnte Triumphe

moderner Schauspielkunst und verschoben oft gegen seinen Willen die Linie eines Stückes, weil die schwächeren Hauptdarsteller zumeist unter seinem Rang und seiner Höhe blieben.

Er war aber noch mehr als der bedeutende Darstellungskünstler, mehr als der neue Typus einer neuen Zeit. Er war ein Übergangs- und Entwicklungssymbol zwischen zwei Welten und Weltanschauungen. Er hat den großen Herren- und Übermenschen, den aus Nietzsches Geist geborenen Renaissanceeroberer auf der Bühne gestaltet. Wie es Ludwig Speidel fein und geistreich — im Sinne des herrschenden Naturalismus — ausdrückte, den preußischen Junker auf der Höhe seiner Weltbedeutung, mit einem Worte, die Bismarck-Natur. Er ist dabei nicht stehen geblieben. Wenige Jahre schauspielerischer und menschlicher Edelreife haben genügt, ihn im Sinne jedes Genies zum Propheten und Seher zu machen. Und so fand er — als erster auf der Bühne — den Übergang vom Willens- zum Demutsmenschen, vom streitbaren zum duldenden, verzichtenden Christen, von der Renaissance zum mittelalterlich mystisch-mönchischen Gottestum. Rein formal ästhetisch gesprochen: Vom Naturalismus zum Symbolismus, der tiefsten und gütigsten Kunstform unserer Zeit. So war sein Alfred Allmers, wo der „große Darsteller des sinnlichen Lebens, der gewaltig Begehrenden, der Vernichter und Vernichteten nun auch ein Darsteller der Entsagung und Aszese geworden, der großen Büßer, derer, die hinaufkommen aus den Tiefen ins helle Licht Gottes", wie es Guglia ausdrückt. So — der höchste, bewunderndste Triumph seiner Gestaltungskraft — sein König Philipp, wo ein Einsamer, Eingeengter, Verhärteter unter der Bruderwärme eines jungen Erlösers vergeblich und weltzerstörend zu schmelzen versucht.

Der Tod dieses Zweiundfünfzigjährigen — auch er wurde aus tieferen, geheimnisvollen Gründen nicht älter — war mehr als der bloße Verlust eines Schauspielers. Das

empfand auch die Zeit und ihre schmerzlich erschütterte Jugend. Hugo von Hofmannsthal gab ihrem wunden Gefühle den klagenden Ausdruck in tönenden und ergreifend geformten Versen:

„Er losch auf einmal aus so wie ein Licht,
Wir trugen wie von einem Blitz
Den Wiederschein als Blässe im Gesicht.
. . . .
Da wußten wir, wer uns gestorben war:
Der Zauberer, der große, große Gaukler!
. . . .
Er kroch von einer Larve in die andere,
Sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib
Und tauschte wie Gewänder die Gestalten.
— — — — — — — — — — — — — —
Denn in ihm war etwas, das viele Türen
Aufschloß und viele Räume überflog:
Gewalt des Lebens, diese war in ihm!
Und über ihn bekam der Tod Gewalt."

So klang die Klage der Jugend um ihn, die in seinem Sein, Wirken und Gestalten empfand, was sie selber suchte und wonach sie sich sehnte: Das Ringen um den neuen Geist der Zeit. Und so gewiß es ist, daß einer, der wahrhaft gelebt und gestritten hat, nicht untergehen kann mit seiner Leiblichkeit, so gewiß fand sie in der Fülle dieses Daseins und in seinen Erdenspuren auch Trost und Genugtuung für seinen Verlust. Sie empfand für ihn und sich im Einklang mit den Epimenides-Versen des altersweisen Goethe:

„Der Mensch erfährt, er sei auch, wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag!"

Die deutsche Bühne aber lebte weiter und blieb auf dem Wege und bei dem Grabe des Dahingeschiedenen nicht stille stehen. Nach dem Theater des Schauspielers kam das des Regisseurs, des Malers und Musikers. Nach dem Theater des Naturalismus, einer grauen Wirklichkeits- und Lebenstraurigkeit kam das bunte, farbige, festliche einer neuen Romantik, einer Erhebung und Entrückung

aus den trüben Rätseln des Alltags. Seltsam nur, von einer großen, erschütternder Ironie, daß ein Zeitalter schrankenlosen Individualismus', stärkster Menscheneinschätzung, der bedeutenden Einzelerscheinungen auf der Bühne immer mehr entraten mußte, die doch vordem das tägliche, gewohnte Bild gewesen waren. Noch in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatte jede mittlere Bühne etliche hervorragende Persönlichkeiten zu eigen, die ganz großen Theater eine beträchtliche, zur Wahl stehende Anzahl davon. Auf dem Wege der Nivellierung und Verflachung aller elementaren Erscheinungen, auf dem Wege einer kompakten Massenherrschaft verdünnte und reduzierte sich diese Fülle zu ganz Wenigen, immer Genannten, die für sich als Sinnbild deutscher Schauspielerherrlichkeit gelten mußten. Aus der Not wurde eine Tugend. Das Gesamtkunstwerk der Bühne, die geniale, prophetische Theorie Goethes, der ideale Traum Richard Wagners, wurde der Angelpunkt aller künstlerischen Bühnenversuche. Und er fand Heimstatt und Wirkungssphäre in dem symbolischen Theater, das in Andeutungen lebend, die Begriffe verdichtend, der müde und stumpfgewordenen Phantasie des Beschauers wieder eine Gasse bahnen wollte. Gustav Mahler hat in diesem Glauben geschaffen, dirigiert, inszeniert und musiziert. Es war der Sinn dieser Zeit, daß sie für Ausbreitungen und Schnörkel keine Zeit hatte und sich als Ersatz Abkürzungen, Verdichtungen, Extrakte erfand. Abkürzungen der Szene, die sich von der Illusion, von der Wirklichkeitstreue zum Stil konzentrierte, Abkürzungen des Gefühls, das — wie die ungeheuerlich stark zusammengefaßte und gesammelte Elektrizität der Geißlerschen Röhren und der Röntgenstrahlen — Körper durchdrang und transparent machte.

Es sollte keinen Schwindel, kein Verhüllen und kein Vortäuschen mehr geben, und Alfred Kerr fand auf dem Wege der Forderung nach dem „leuchtenden Seelen-

schauspieler“ (auch hier der Lichtgedanke!) die Brücke zu einem Theater der Seele, zu den höchsten Visionen der Einsamkeit, zu den Kammerspielen stillen Genießens. Kunst war nach dem Amerikanismus der Zeit vielfach zum Betrieb gewordeen, aber der Betrieb rächte sich durch die höchste Anspannung und Entfaltung seiner ins wahrhaft Seelische zielenden Kräfte. Die philosophische Erkenntnis, daß „alles Vergängliche“ nur ein Gleichnis sei, also auch die Vergänglichkeit der Schönheit, nahm den letzten Geheimnissen von Leben und Tod Erdenschwere und die hemmenden Widerstände der Überwindung. Von Friedrich Mitterwurzer, der heute ein Greis wäre, hätte das junge Geschlecht ein Miterleben und Mitgehen in diese Rätselfalten der Entwicklung erwartet. Sein früher Tod ersparte dem Vielbewunderten, nach seinem Ende mythisch Erhöhten, die Zweifel und Enttäuschungen von Abstieg und Versagen. Die Hoffnung, stark und sicher genug für die Aufgabe gewesen zu sein, die Brücke zwischen zwei Epochen und Welten geschlagen zu haben, ist und bleibt seine theaterhistorische Bedeutung.

Ein langer Weg geht zu Ende, und wie der Wanderer am Ziel, blickt man zurück und überschaut. Wohin steuern wir? — Am Ende doch ins Wesenlose! Denn das eigentümlichste Geheimnis dieser Kunst, deren Merkzeichen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit sind, läßt sich zuletzt doch nicht erfassen. Das letzte Mysterium der Begnadung ist nicht zu enthüllen. Eine sekundäre, reproduzierende Kunst, eine aus zweiter Hand, die nur Dienerin sein sollte und von der vor etwa hundertvierzig Jahren der große Schröder im Prolog zur ersten Hamburger Aufführung der „Emilia Galotti“ bescheiden ausrief:

„Die Dichter sind der Künstler Väter,
Shakespeare kam erst, sein Garrick später!“

und die doch nicht endgültig zu umschreiben ist, weil von ihr nichts bleibt als ein leiser Duft des Lebendigen, eine feine Erinnerung ihrer Zeitlichkeit. Daß sich dieser

Abglanz verstärke, wird unser Ziel und unser Bemühen sein müssen. Eine kleinere Zeit wird hoffentlich wieder ein größeres Geschlecht finden, das Deutschland Weimars den Geist Weimars. Wir grüßen diesen Geist, auch für das real enge, seherisch weite Land der Bühne. Dann werden vielleicht die Spuren eines großen Schauspielers wohl nicht mit Äonen, aber auch nicht mit seinen Erdentagen untergehen. Und sein Nachruhm wird sich zu dem bleibenden des schaffenden Künstlers gesellen, vom Glanze der Goetheschen Verse verklärt:

„So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
So lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam als er lebte:
Die gute Tat, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte."

Inhalt.

